EFIGIILE NATURII

ANTOLOGIA PASTELULUI ROMÂNESC

Scanned with OKEN Scanner

EFIGIILE NATURII

ANTOLOGIA PASTELULUI ROMÂNESC

de

PETRE STOICA și MIRCEA TOMUȘ

★

EDITURA MINERVA
1971

Scanned with OKEN Scanner

PASTELUL ROMÂNESC

Sînt cunoscute, din destinul pastelului ca specie a poeziei, două adevăruri pe cît de vagi pe atît de răspîndite. Unul privește originea, celălalt difuziunea lui. Cel dintîi ne indică prea bine cunoscutul grupaj al pastelurilor lui Alecsandri drept sorginte a unei predispoziții lirico-descriptive, și a unei formule poetice în același timp, care aveau să se permanentizeze în poezia română, săpînd un făgaș din ce în ce mai conturat pe însăși direcția de bază a dezvoltării ei. Se mai adaugă aici cîtimea de semnificație posibilă conținută într-un ecou apocrif din biografia bardului de la Mircești, care ni-l arată pe poet într-un contact uimit și fructuos cu manifestările picturii extrem-orientale, de unde, se zice, însăși decizia pentru termenul de pastel, cel puțin la noi, de fericită carieră poetică și estetică. În acel prea scurt moment al vieții sale, atît de puțin cunoscut nouă astăzi și cu șanse într-adevăr minime de a fi luminat prin spor de informații, Alecsandri s-a aflat sub zodia binecuvîntată a unei confluențe de orientări și interes artistic. Aici, credem noi, și nu în vreun alt amănunt de ordin pitoresc-biografic, trebuie să căutăm bruma de sensuri estetice, fructificabile în tema noastră. Astfel, pe o direcție, poetul se afla strîns ancorat la țărmul idealului neoclasic pe care năzuia să-l întrupeze pentru eternitate parnasul francez; pe alta se situa, oarecum surprinzător pentru noi, în zona de interes și preocupări pe care o deschisese avangarda artistică a timpului, cei care pregăteau masiva înnoire nu numai a picturii franceze, dar a întregii sensibilități artistice a veacului înclinat spre sfîrșitul său. Acest sistem de coordonate în care îl putem încadra pe autorul primelor pasteluri, atît de simplu și precis totodată, explică nu numai consistența nucleului de factură pur clasică a acelui grup de poezii alecsandriniene, dar mai ales farmecul, de domeniul inefabilului, al actului liric consumat aici, împrejurarea că această poezie, cu vădite puncte de plecare hesiodice și horațiene, supusă poruncii de tip clasic a descripției, poartă în compoziția ei valențe orientate spre ceea ce îndeobște se numește sensibilitate modernă.

Cît privește cel de al doilea adevăr la care ne-am referit, el constă în rezervarea, e drept nu totdeauna deschis mărturisită, a unei exclusivități naționale

pentru pastel ca specie a poeziei. Pornit din nucleul grupajului pe care în urmă cu un secol Alecsandri îl citea la „Junimea", pastelul ar fi o modalitate poetică restrînsă la domeniul versului românesc, iar pastelul românesc o expresie pleonastică. Oricît am fi de bucuroşi să putem alimenta excelenţa, prin zeci de motive susţinută, a poeziei române în concertul liric universal, exigenţele actului profesional ne opresc de la pronunţări categorice. (De altfel poate că o asemenea exclusivitate naţională a unei specii poetice nici nu este un motiv prea categoric de mîndrie.) Deplasînd puţin terenul comentariului de la sfera îngustă a noţiunii de specie, vom găsi în filonul pastelistic-românesc manifestarea nu atît a unui meşteşug descriptiv cît a unei predispoziţii lirice majore; în această valoare, ea străbate, de la epoca premergătoare lui Alecsandri, pe care am putea-o numi preistoria pastelului românesc, toate vîrstele, orientările şi experienţele poeziei noastre, atingînd limanul prezentului; în această valoare se cuvine ea situată şi apreciată în context universal. Ca atitudine lirică deci, pastelul românesc îşi mărturiseşte bogata substanţă naţională nu atît prin singularitatea procedeelor, cît prin conţinutul de *poezie*, intrinsec; actul raportării la teritoriul extranaţional are de constatat, ca orişice alt exerciţiu comparativistic, spaţiile de interferenţă sau vecinătate precum şi pe acelea de precumpănitoare originalitate. Fără a avea pretenţia unor formulări categorice, presupunînd neapărat studiul de aplicaţie comparativistă pe care însemnările noastre nu şi le-au propus, notăm, totuşi, cu titlul de indicaţii generale, posibilitatea apropierii, pe o anumită treaptă şi direcţie a sa, dintre pastelul românesc şi poezia parnasiană franceză, în care, după cum am văzut, îşi are una din origini. De altfel paralelismul cu versul francez se menţine în acest domeniu şi dincolo de exerciţiul plastic strict aplicat, cu intenţii de artă statuară, imobilă, vizînd modalităţi din ce în ce mai moderne şi contemporane, cum ar fi insinuarea difuză a lirismului, substanţializarea şi ascuţirea notaţiei pînă dincolo de pragul logicului sau al inteligibilului, pierderea coerenţei plastice în favoarea unei libertăţi de compoziţie cenzurată doar de sensul strict decorativ sau de fantezie. De altfel, nu puţine din procedeele enunţate mai sus atestă, mai ales pentru deceniile de la cel dintîi război mondial încoace, o ambianţă extranaţională mai largă decît tradiţionala comuniune cu poezia franceză, versul românesc, şi o dată cu el pastelul, respirînd, de la acea dată, o foarte liberă şi generoasă atmosferă universală. În contextul ei, o clapă se mai cere neapărat atinsă: este aceea care indică relaţia cu poezia germană a naturii magice, relaţie fructuos dezvoltată nu numai în opera lui Lucian Blaga, dar, după cum vom vedea, într-un întreg corp tematic substanţial şi plin de semnificaţii.

Înainte de a mai progresa cu vreun pas pe tărîmul consideraţiilor despre pastel, ni se impune, din raţiuni nu numai metodologice, obligaţia de a încerca o definiţie a obiectului nostru. Evident, nu vom ambiţiona formularea lapidară a unei definiţii de tip scolastic, ci ne vom orienta spre o delimitare a speciei respective din ambianţa amorfă care este poezia şi mai ales poezia română în totalitatea ei. Noţiunea cea mai apropiată de pastel este, desigur, descripţia, dar identitatea,

Scanned with OKEN Scanner

oricît de largă, nu este totală: pastelul este, bineînțeles, descripție, dar nu orice descripție este pastel. Aceasta dintîi e mai degrabă o modalitate larg răspîndită la toate nivelele și în aproape toate compartimentele poeziei, pe cînd pastelul rămîne o specie delimitată net în corpul poeziei. Înțelegînd prin descripție atît simpla înfățișare, oglindire, a unui obiect exterior poeziei cu mijloacele versului, cît și, mai ales, tensiunea lirică născută din contactul eului poetic cu o realitate, exterioară sau interioară, tensiune iarăși răsfrîntă, obiectivată în formele realului, pastelul ne apare drept încercarea și, fără îndoială, reușita acestei tensiuni pe care, cu un artificiu de terminologie, am putea-o numi *vis descriptiva*, de a se structura în unități poetice închegate, suficiente sieși. Există deci o filozofie de a scrie pastel, evident o filozofie de ordin poetic, și acest lucru ni se probează nu numai prin posibilitatea de a separa linia propriu-zis și concret descriptivă a pastelului de un anumit inefabil al acestui desen după natură, dar mai ales prin coloratura (am zice tendința dacă acest termen nu ne-ar părea, în parte, compromis) de nuanță artistic-ideologică a celor mai de seamă realizări din acest domeniu. Exemplele cele mai grăitoare rămîn pastelurile lui Alecsandri (iarăși) și cele ale lui Lucian Blaga. Primele, pe lîngă cantitatea de notații directe, poartă semnul unei orientări vădit clasice, descriind și exprimînd totodată omul în generalitatea lui, în confruntarea, pe fundal cosmic, dintre el și natură; celelalte, prin cunoscutele implicații de viziune magică și care nu sînt altceva decît tot semnul mai vizibil, special, al unei perspective absolute, deci de clasicitate, asupra raportului dintre uman și cosmic. De aici, din existența acestui nucleu de filozofie a contactului poetic cu realul, decurg, credem noi, toate celelalte posibilități de apropiere dintre pastel și alte domenii ale poeziei: meditația, evocarea, notația. De aici și dificultatea cea mai anevoie de depășit în încercarea de separare a speciilor echivoce. Criteriul cel mai operativ rămîne, credem, identificarea impulsului obiectivant, al acelei *vis descriptiva*. Cînd el este precumpănitor, sînt toate motivele să apreciem poezia respectivă drept pastel, chiar în lipsa unor alte semne exterioare, provenind de la structura specifică. Fiind vorba despre această structură, e cazul să prevenim asupra faptului că nu se poate stabili o formulă structurală dacă nu unanim, cel puțin mai larg valabilă pentru pastel. Oricît am merge pe scara abstractizării spre nucleul procesului formativ al pastelului, spre manifestarea pură a acelei *vis descriptiva*, nu vom putea să deducem din acel sîmbure de generalitate datele structurale ale pastelului în sine. Aceasta pentru că în primul rînd apare evidentă atît labilitatea cît și la urma urmei inconsistența concretă a noțiunii pe care mai mult din necesități exegetice am numit-o filozofie a contactului poetic cu realul, iar în al doilea rînd pentru că fie prin forța sa interioară, fie prin mijloacele de exteriorizare în material concret, sensibil, pastelul rămîne totuși poezie, deci manifestare liberă a unei disponibilități sufletești. E cazul însă, în această direcție, să ne ferim și de scepticismul total: adevărul este că pastelul se organizează totuși, în apreciabila-i dezvoltare, în cîteva tipuri de structuri mai relevante pentru direcția și factura pe care o poate lua, la un moment dat,

Scanned with OKEN Scanner

din diferite motive, suflul său creator. Atît numai că aceste tipuri sînt și labile și comunicante, pe acest teren mai mult decît pe oricare altul, la fiecare caz, o mare mulțime de excepții fiind gata să întărească regula.

Scepticismul, dar și prudența noastră față cu întreprinderea de a separa net diferite tipuri ale pastelului românesc ne îndeamnă să aplicăm orice încercare de sistematizare și clasificare dintru început și cu precădere asupra materialului prim, a tensiunii lirico-descriptive deci, și abia prin intermediul acesteia și folosind eventualele rezultate, dacă e cazul, asupra structurilor formale propriu-zise ale pastelului. Iar pentru că în materia acelei *vis descriptiva* nu putem, și nici nu se cuvine, să facem vreo distincție tranșantă între aspectul de exprimare și cel de descriere propriu-zisă, adevăratul impuls creator al pastelului fiind tocmai sinteza superioară a celor doi termeni, operația de clasificare va încerca să vizeze în unitatea lui acest element rezultat din îngemănare.

Cea mai largă clasificare ce se poate opera în totalitatea pastelului românesc și care, în același timp, se află la punctul inițial al unei posibile perspective de totalitate asupra lui, perspectivă pe care nu numai o domină dar și o animă, îi servește de principiu motor, este aceea care vede impulsul pastelistic scindat în două variante de bază: pe de o parte, sensibilitatea lirico-descriptivă de factură tradiționalistă (termenul nu este, din rațiuni ce nu vor întîrzia să apară în analiza noastră, prea bine ales, dar și acela de clasic, cu care ar putea fi înlocuit, are șanse să ne ducă pe teritorii străine), pe de alta aceea de factură modernă. Ceea ce hotărăște caracterul fiecărei variante, în esența lor, este sensul raportului dintre om și mediu. Om, în accepția de individualitate, erou liric, focar de energie poetică — mediu înțeles ca realitate internă și externă principiului subiectiv, deci atît univers (în sensul de cadru) sufletesc — liric, fantastic, magic, oniric — cît și spațiu extern mergînd de la cea mai apropiată ambianță pînă la totalitatea cosmică. Aceștia fiind termenii cu care operăm, vom nota că pastelul de tip tradiționalist presupune o armonie, tendința spre o armonie sau regretul după o armonie distrusă a celor doi termeni — om și mediu —, pe cînd cel de tip modern e subminat de o tensiune născută din imposibilitatea vreunui acord între ei. Natura pastelului tradiționalist e una geometrică, univers leibnitzian supus ideii, care e profund rațională, desfășurat pe trepte succesive și armonice în cadrul cărora inferiorul se înclină, subsumat, superiorului, iar partea este conținută în întreg. Omul este un termen de bază al acestei arhitectonici, pe o poziție ce împacă, iarăși la modul armonic, contradicția fundamentală a situării sale, pe de o parte ca centru, ordonator și legiuitor al acestui univers, pe de alta ca infimă cantitate, neputincios față de ritmul cosmic în fața căruia, ca în cunoscutul final al unui pastel de Alecsandri, apleacă fruntea („Omul, trist, cade pe gînduri și s-apropie de foc"), neînsemnat față de imensitate. Ceea ce hotărăște partitura acestui rol în cadrul pastelului respectiv rămîne, în primul rînd, funcția; omului îi este dată una de component (dominator sau insignifiant, aceasta contează mai puțin) al universului supus rațiunii; de aici, după caz, nuanța fluxului comunicant, a pre-

Scanned with OKEN Scanner

supusului (pentru că cele mai adeseori este strict obiectivat) discurs liric: fie ca simplă, directă euforie născută din consonanța cu mediul (care nu e neapărat nevoie să fie cel natural, ci și social, etnic etc.), fie ca nostalgie mai mult sau mai puțin acută, mai mult sau mai puțin dramatizată, după o ordine cosmică, naturală sau socială din care a fost exceptat. Important este că pastelistul de tip tradiționalist tinde spre sau celebrează confundarea cu universul armonic echilibrat. Din acest înțeles se luminează și cîtimea de conținut și insuficiența, pentru analiza noastră, a termenului în cauză, tradiționaliștii autentici fiind abia o parte din ceea ce am putea numi totalitatea cîntăreților ordinei cosmice și anume cei subsumați ideii de tradiție națională și socială.

Acești pasteliști, în totalitatea lor, sînt în primul rînd celebratori ai ritmului solar; aplicați la condiția umană ei sînt hesiodici; natura o văd domesticită, adusă la numitorul comun al unei adevărate tipologii de fenomene sau peisaje; cultivă tema vestigiilor trecutului, a satului, tîrgului și mai puțin a orașului, toate supuse ideii de tipic și ambiției de a fixa profilul durabilului, mergînd chiar pînă la anularea ideii de timp (Blaga). Mai evident decît direcția opusă, versul lor poartă un impuls constructiv, arhitectonic, organizîndu-se în cîteva tipuri de formațiuni durabile, cu un loc bine marcat în dezvoltarea poeziei române, între care mai grăitoare rămîn permanența metricei clasice, transmisă pe verticală, în aproape toate manifestările tradiționaliste, formula tip, aproape neschimbată, a pastelurilor lui Alecsandri, muzicalitatea aparte a poeziei lui Pillat, descinsă direct din (sau expresie a) concepția unui univers cosmic și casnic structurat la modul armonic.

Pastelul de tip modern se ridică pe temeiuri contrarii: un univers dacă nu ostil, în orice caz străin și neînțeles, alcătuit haotic și manifestîndu-se haotic sub forma unor desfășurări oarbe de energie; pastelistul de acest tip interpretează marile teme ale lirismului în sens deformat, ca și cînd ar fi subminate de o boală internă: motivul genezei și al rodniciei, de exemplu, este corupt, infectat de un dramatism straniu și parcă neînțeles (Fundoianu); timpul însuși pierde calitatea sa de coordonată de bază, tema aceasta importantă pulverizîndu-se în expresiile unei nevroze caracteristice, nuanțate și subtile; în acest cadru cu liniile puternic dislocate, omul apare ca un straniu personaj, venit de nu se știe unde, fără vreun rost anume; alienarea rămîne trăsătura de bază a prezenței sale, iar starea sufletească incertă, mergînd de la subtila melancolie a lui Vinea la nevroza bacoviană, forma de manifestare. La nivelul structurilor sale, versul pastelului modern e pătruns de același vînt destructiv. Cuvîntul poate nu e tocmai cel potrivit, pentru că o sensibilitate atentă poate deosebi aici și un fior al genezelor; ca și cum se pregătesc prefaceri, magma fierbe, clocotitoare, visînd viitoarele închegări în bazalt, iar, pînă atunci, de la suprafața ei, se ridică formațiuni, poate efemere, poate fără prea multă substanță, dar de o incontestabilă, inedită frumusețe: poezia lui Bacovia, organizată pe alocuri pe schema țipătului, a hohotului delirant, a oftatului sau a monologului orb; desenul suav, în formule inepuizabile, ale ace-

Scanned with OKEN Scanner

luiași liber și elegant tipar primordial din poezia lui Vinea; blocul compact al poeziilor lui Fundoianu, în care alexandrinul corupt prin asonanță și muzicalitatea alcătuită, greoi dar definitiv, din adevărate blocuri sonore, pot consemna atît etapele degradării unităților clasice, dar, în același timp, și pe cele ale constituirii altora noi.

Pentru a rotunji, chiar și numai în mare, imaginea acestor poli opuși ai pastelisticii noastre, un cuvînt mai pretinde împrejurarea caracteristică a relațiilor comunicante dintre ei. Nu e vorba neapărat de o relativitate a acestui principiu organizatoric bipolar, ci mai degrabă de realitatea unui teren comun, al treilea termen ce însumează atît fenomenele poetice născute din natura ezitantă a unor autori, cît și tentațiile de sens contrar pe care, de regulă, personalitățile cele mai marcante ale pastelisticii românești le manifestă mai mult sau mai puțin mărturisit. Ne putem aminti cum, de la nașterea sa, această specie s-a aflat, prin promotorul ei, pe muchea unui echilibru între spiritul clasic și cel modern; în continuare, paginile istoriei sale dezvăluie destine similar împărțite înspre un talger sau altul al balanței: se poate vorbi astfel, și nu sînt teme neglijabile ale oricărei exegeze, despre aspectele moderne din poezia clasicului Pillat; despre substratul conflictual al poeziei lui Fundoianu, alimentat, între altele, de existența, într-un raport cantitativ nu departe de egalitate, a ambelor opțiuni; despre tentațiile (mai mult decît simple nostalgii) tradiționaliste ale spiritului bacovian, despre modernismul lui Blaga sau despre infiltrările, prin intermediu livresc în primul rînd, ale tradiționalismului în versul lui Vinea. Operațiunea de separare a apelor de uscat este în acest domeniu una de minuție; pas cu pas terenul trebuie prospectat și cartografiat. Impresia noastră este că un studiu critic care și-ar propune această întreprindere ar deveni obositor, asumîndu-și, în plus, riscul nesiguranței, domeniul avînd consistența nisipurilor alunecoase. Rămîne preferabilă soluția unei definiții *in abstracto* a sistemului bipolar al pastelului nostru, urmînd ca, după aceste mai depărtate semnale, recunoașterea să se facă la lectura propriu-zisă a versurilor, în beneficiul nemijlocit și intim al cititorului.

Ca atitudine lirico-descriptivă, ca formă de manifestare a acelei *vis descriptiva* de care vorbeam, pastelul românesc își atestă, prin nu puține și neînsemnate mărturii, unitatea largă. Dintre acestea, cea mai plină de semnificații rămîne aceea în care am putea vedea manifestarea unui destin comun legat sau determinat tocmai de sensurile ideatice ale filozofiei contactului poetic cu realul. Din acest unghi privit, oricît de neînsemnat ar fi din punct de vedere cantitativ și chiar calitativ, fiecare pastel își dezvăluie din intimitatea versului său calitatea de rezultat, mai mult sau mai puțin conturat, mai mult sau mai puțin fărîmițat, al unei confruntări cu un termen secund de vastă întindere. Numit realitate sau mediu, acest termen își dezvăluie mai elocvent identitatea de substanță dacă e privit prin componentele sale. Structura lui organizatorică se bazează pe încadrarea între două extreme, doi poli opuși cu semnificații și puteri de iradiație deopotrivă de bogate. Cosmicul și umanul sînt cele două repere extreme care

Scanned with OKEN Scanner

încadrează termenul repectiv; prin spațiul intermediar lor circulă, dintr-o direcție sau alta, adevărate efluvii, fluxuri energetice; la drumul jumătate se află cel de al treilea reper important al domeniului, natura, care poate fi explicat fie ca o degradare spre uman a cosmicului, fie ca o proiecție a umanului în spațiu cosmic; apropiată cu un pas mai mult de om este natura interpretată, rezultat al ambiției umane de a concura creația. După opinia noastră, aceste date conturate pînă acum reprezintă semnele caracteristice și obiective ale acelui dialog, iarăși obiectiv, la rîndul său, dintre poezie și real. O dată cu stabilirea lor se epuizează și terenul pe care exegeza putea pretinde că se află pe solul ferm al raporturilor obiective, căci, din acest punct de vedere, întrebările care se pot pune în continuare întîmpină serioase dificultăți. Și anume, de exemplu, care este adevăratul sens comunicant în acest spațiu: cel care duce de la uman la cosmic, sau invers? Privind istoria pastelului românesc de la Alecsandri încoace, înclinăm spre cel de al doilea răspuns: pastelurile bardului poartă semnul ordinei cosmice pe care o ilustrează și celebrează printr-o suită de tablouri. Cercetînd antecedentele pastelisticii noastre, însă, am putea descoperi în poezia lui Cârlova semnele unor impulsuri de sens contrar: aici omul este termenul prim, principiul motor, tendința dominantă fiind cosmicizarea atitudinilor umane. Sînt motive să credem că soluția cea mai potrivită ar fi undeva la mijloc, în acceptarea și considerarea ambelor sensuri comunicante, om și cosmos fiind termeni tutelari cu egale puteri, într-o asociație ale cărei stabilitate și echilibru nu ne este permis a le zdruncina. Susține această soluție nu numai realitatea concretă a pastelisticii românești, repartizată egal în cîmpurile de atracție ale celor doi poli, dar mai ales un bogat fond de trăsături din alcătuirea specifică a spiritualității noastre naționale, trăsături vegheate, după cum au arătat cercetători de mare prestigiu (Blaga, Vianu *Ath. Joja*), de simțul echilibrului, al armoniei și măsurii.

În ce ne privește, vom adopta în prezentarea noastră itinerarul care duce de la cosmic la uman, atît pentru a avea mai evidentă calitatea exemplară și programatică totodată a pastelurilor lui Alecsandri, cît și pentru a sublinia sensul unei dezvoltări ulterioare care se confundă, în bună parte, cu liricizarea pastelului, cu progresiva lui impregnare de suflu subiectiv.

Modul cel mai familiar prin care poezia română își apropie cosmicul ni se pare a fi perceperea ritmului solar. Exceptînd pe Eminescu, în versul căruia de altfel destul de rar pastelul se structurează autonom, marea majoritate a celorlalți poeți nu au o vocație cosmică propriu-zisă, nu sînt tentați de infinitul sideral. În schimb, se arată foarte receptivi la ceea ce am putea numi diorama anotimpurilor. Este, acesta, și un rezultat al împrejurării că pastelul românesc își desăvîrșește maturitatea după ce, în întregimea sa, poezia noastră își consumase experiența romantică, vîrsta prin excelență tentată de tema cosmică, dar și al unei sensibilități deosebit de fine pentru natură, tabloul de anotimp fiind tocmai pogorîrea, întruparea cosmicului în mediul cel mai apropiat, familiar nouă.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea anotimpurilor se deschide în pastelistica noastră cu pagina albă a iernii. Formula sintetică prin care poate fi desemnată interpretarea iernii în poezia română, cu o obligativitate care înregistrează excepţii foarte puţine şi, mai ales, neînsemnate, este *alba ţară*. E firesc, desigur, ca albul să domine cu autoritate cromatismul în acest domeniu, numai că, în pastelul de iarnă, tuşa coloristică atonă e grea de semnificaţii: dominantă cromatică simplă, purtătoare a unui efect de ordin sufletesc, moral, ca un liman al calmului şi împăcării, idee de început suav şi pur, un infinit abia foarte uşor materializat într-o ipostază diafană, prea puţin palpabilă, a materiei etc. Cît priveşte cel de al doilea termen al formulei, el conţine, desigur, în sine, în primul rînd ideea de spaţiu, dar nu numai de spaţiu geografic ci şi uman, sufletesc, ţara fiind un rotund univers cu oameni, locuri şi sentimente ce călătoreşte pe valul nesfîrşit al timpului. E surprinzătoare — o surpriză generos încărcată de emoţie — corespondenţa care se stabileşte, pe temeiuri de altfel explicabile, în acest punct al pastelisticii noastre, între versul lui Alecsandri şi cel al lui Voiculescu, corespondenţă de natură să propună revizuirea unei formule mai vechi privind exclusiv descendenţa lui Pillat din poetul de la Mircești și în care e greu de decis: Alecsandri prefigurează formulări ale lui Voiculescu, ce nu vor întîrzia să devină memorabile, sau acesta din urmă duce mai departe intuiţiile predecesorului său. La Alecsandri: „ai ţării umeri dalbi", „tot e alb", „Se văd satele perdute sub clăbucii albi de fum...". La Voiculescu: „iarna, albă fiară", „sate-abia se-ngaimă", „alba iarnă dunăreană", „Ţara fără de prihană", „În omăt ca într-un vis...".

Nu depărtate de acest prim şi bogat înţeles al iernii ne apar formulări dictate de o emoţie de aceeaşi substanţă: în iarnă, apare „dealul ca un sfînt" (Demostene Botez), „liniştea maternă" (Ion Ojoc), „monotonia", „întinderea pustie" (Cristian Sârbu). Alături de această esenţială şi cuprinzătoare interpretare a iernii, se ma profilează cîteva teme caracteristice. Cunoscuta imagine a lui Alecsandri, „Soarele rotund şi palid se prevede pintre nori/ Ca un vis de tinereţe pintre anii trecători" domină un întreg şir de implicaţii lirico-meditative în pastelul iernii, reculegerea avînd în anotimp mai mult decît simple prilejuri: temeiuri grave. De aici, o notaţie dintr-un final de poezie de Ion Pillat (*Iarnă tîrzie*): „În cuibul de mult părăsit/ Revin anii vechi să-şi ascunză/ Nostalgicul lor fîşîit", mult apropiat, ca tonalitate emotivă, de încheierea poeziei argheziene *Drum în iarnă*. Tot din pastelurile de iarnă ale lui Alecsandri descinde tema prezenţei mai apropiate, nemijlocite, a elementului cosmic. S-ar părea că lumea, dezbrăcată, în iarnă, de podoabe, redusă la esenţialitatea elementelor de bază, simplificate mult şi ele, prin îngheţ, oferă în golul creat posibilitatea unei confruntări directe cu spaţiul sideral. Notaţiile se întemeiază, de cele mai multe ori, pe percepţia unui univers omogen, adus, prin ger, la o ipostază cristalină, în care fulgi înghеţaţi şi stele se confundă. La Alecsandri, imaginea cea mai pregnantă este aceea din *Miezul iernei*:

Scanned with OKEN Scanner

Stelele par înghețate, cerul pare oțelit,
Iar zăpada cristalină pe cîmpii strălucitoare
Pare-un lan de diamanturi ce scîrțîie sub picioare.

La Voiculescu, tabloul fantastic al mării, urcînd prin îngheț spre cer:

Pîn'ce, zid schimbată,
Prinsă de urgie,
Marea-n zori și-arată
Alba-i schelărie.

Într-un context apropiat, notații din Adrian Maniu: „Cu stele-ncărcați/ Licărind lumina,/ Brazi împovărați"; Tudor Arghezi: „Deasupra nopților s-a-ntins/ Legendă ideală"; Bacovia: „Copacii rari și nînși par de cristal"; Demostene Botez: „Cerul parcă are geamuri înghețate/ Și nu se mai știe nimic despre soare"; Cristian Sârbu: „Decembrie azi-noapte și-a scos tinichigiii/ Și i-a-ndemnat să bată în grabă zinc pe cer"; Miron Radu Paraschivescu: „Atîta alb, atîta dăruire,/ Ca un ecou din nemărginire"...

Există apoi două motive specifice care aduc în liniștea tabloului de iarnă grave înfiorări dramatice. Unul este viscolul, dominantă sonoră și personaj bîntuitor ca o stihie totodată, cîntat de Alecsandri cu o spaimă ovidiană reprimată în final de efluviul de căldură al unei teme idilice în buna accepție clasică a cuvîntului. În poezia lui Voiculescu se accentuează elementul dramatic al motivului pînă la maxima ascuțime: „Crivățul c-o gheară/ Țara-n lung sfîșie"; „Viscole-ardeiate/ Rad obrajii mării". Celălalt, cu sorți mai largi de difuzare, surprinde, într-o imagine concentrată, drama existenței jucată pe decorul alb al iernii pe care are toate șansele să-și deseneze cît mai reliefat protagoniștii și semnificația. Pastelurile iernatice ale lui Alecsandri, cum bine se știe, răsună de glas de animale înspăimîntate de această cumpănă a vremii; finalul unuia din ele *(Miezul iernii)* cinematografiază succint drama, în bătaia dezvăluitoare a unui proiector de lumină: „Dar ce văd?... în raza lunei o fantasmă se arată.../ E un lup ce se aruncă după prada-i spăimîntată!" La Voiculescu, iarăși, spaima colectivă resimțită de „oameni și sălbăticiuni". Finalul din Alecsandri revine aproape literal, într-o dominantă emotivă nuanțată însă: „Românească iarnă veche,/ Albe lumi, fără drumeți.../ Trece-un lup într-o ureche/ Pe gorgane de nămeți". La Adrian Maniu, într-un desen suav, „Urmele de sînge". Bacovia consemnează într-un tablou de culori crude întreaga dramă:

Ninge grozav pe cîmp la abator
Și sînge cald se scurge pe canal;
Plină-i zăpada de sînge animal —
Și ninge mereu pe-un trist patinor...

Ecouri ale aceluiași motiv dramatic descoperim în pastelurile lui Demostene Botez, care notează, alecsandrinian, momentul „cînd încep să iasă lupii după

Scanned with OKEN Scanner

pradă", sau Ilarie Voronca, pentru care drama are alți protagoniști: șoimul și vînătorul.

Dacă după constatarea faptului că primăvara ocupă în spațiul pastelului românesc o suprafață redusă, în vădită disproporție cu cea a toamnei de exemplu, am fi tentați de încheieri nemijlocite privind raportul dintre ceea ce unii numesc optimismul și pesimismul poeziei noastre, ne-am face vinovați nu numai de practicarea unei exegeze rudimentare, dar mai ales de lipsa elementarului spirit de observație. Căci caracterul stenic al poeziei române este o realitate bătătoare la ochi și pe care nu ne putem teme să o pună în nici un fel în pericol abundența melancoliilor autumnale. Primăvara este în pastel o temă ce s-a pretat la foarte puține și puțin diferite interpretări. Poate de aici și, corespunzătoare, cantitatea redusă de material poetic. După o cuprindere globală, vedem tema interpretată la două niveluri, două registre: unul, de suprafață, prin care, ca în poeziile copilăriei, mișună profuziunea de vietăți, mai mult sau mai puțin mărunte, redeșteptate din somnul iernatic. Primăvara este o izbucnire vitală de suprafață, imaginile cele mai apropiate fiind ale bălților umile colcăind de viață împărțită și măruntă sau a cîmpului pe care se trezește în soare o iarbă subțire. Se celebrează, poate, aici, revanșa pe care viața și-o ia asupra amorțirii prin cei mai umili și neputincioși reprezentanți ai ei, căci strigătul triumfător, victorie!, izbucnește din cele mai mici glasuri: pîraie, muguri, fluture, firul de iarbă, gîndacul, copilașii veseli (Alecsandri), pomii, rîndunelele, turma de oi (Tradem), meri, peri, pruni, albine, podgoria, rîndunele, cireșii, livezile, un cuc, mieii albi (Pillat), ierburi, vîlvoi de flori, salcîmi, tei, nuci, mierle (Voiculescu), mugurii, cocorii, seva, sămînța, pitpalacul, lintea cea verde, vegetația de apă (Blaga), zvonuri de copite, iezii cruzi (Miron Radu Paraschivescu), rîndunelele (Ion Bănuță), ciocîrlia, roadele, cucii (V. Carianopol), mugurii, vițele fasolii, sămînța (Ion Horea), păpădia, greierii, ciocîrlia, apele (Platon Pardău). Toată această ecloziune vitală e dublată, pe dimensiunea adîncimii, de o temă lirico-meditativă care reprezintă cel de al doilea registru de interpretare a motivului general, cuprinzător. S-ar putea întîmpla ca, în întregimea poeziei închinate primăverii, elementul liric să fie și cuprinzător și în forme de expresie mai directe, apăsate. Cît privește pastelul cu această temă, realitatea este, perfect explicabil, alta. Precumpănește aici interpretarea, dictată de meditație, a motivului în sens animist, notațiile concrete purtînd tot mai substanțiala pondere a sentimentului și ideii difuze a unității lumii sub semnul rodirii, al creșterii. Tema animistă cunoaște un adevărat și sugestiv crescendo: la Alecsandri, insinuată, am zice, inconștient (poate rezultat al opticei noastre, de observatori *a posteriori*), în corpul unor formulări care, pentru cititorul actual, dezvăluie o față dublă, cu un vădit potențial emotiv și meditativ: „întinsul țării", „cîmpia scoate aburi", „cocostîrcul tainic în lume călător", „lumina e mai caldă și-n inimă pătrunde". La Pillat, transmisă ca o frenezie vitală, dominată în final de pacea rodirii: „E soarele biruitor...";

Scanned with OKEN Scanner

„Și pace-n gînduri vechi...“ La Voiculescu, izbucnind direct și manifest într-o metaforă:

E primăvară pînă-n slăvi... Și grele
De seva cerului țîșnită-n nori,
Azurul înfrunzește rîndunele
Și zările dau muguri de cocori,

pentru a se preciza, de astă dată cu adevărat programatic, în pastelul lui Blaga prin mistica învierii, miracolul rodniciei: „Grav, miracolul ne miră/ Cum începe, cum se face...“, „Sămînța lebedei divine/ în seară cîntă pretutindeni...“ Jalonat de aceste puternice repere, animismul pastelului de primăvară cunoaște, în celelalte niveluri ale poeziei noastre, fie fericite expresii, chiar dacă trecătoare, fie unele nuanțări notabile, între care nu trebuie uitat sensul practic, direct hesiodic, dar prin aceasta nu mai puțin încărcat de poezie, pe care i-l dă Ion Horea. Și, în fine, o observație de final care poate pune sub semnul relativității constatarea substanței reduse a capitolului: atît prin dominarea sentimentului general animist, cît mai ales prin convertirea lui în ceea ce am numit, la Blaga , mistica învierii, pastelul primăverii comunică direct și masiv cu una din cele mai substanțiale și de modernitate teme ale poeziei noastre, aceea a naturii magice, față de care nu totdeauna poate fi separat cu deplin succes.

Vara prilejuiește două serii de tablouri, adînc contrastante: imaginea rodniciei și a negării acesteia, seceta. Cea dintîi se concretizează inițial într-o serie de notații grăitoare: „un rîu falnic de lumină“, „iarba coaptă“ (Alecsandri), „Pămîntu-ntreg e numai lan de grîu/ și cîntec de lăcuste. / / În soare spicele își țin la sîn grăunțele/ ca niște prunci ce sug“ (Lucian Blaga); dar, încă din poezia celui de *al doilea*, tușa concretă lasă o impresie de vag, pentru a se topi, treptat, în ambianța lirică ce ne propune pauza gîndului, moleșeala din pragul somnului, amorțirea duratei: „Iar timpul își întinde leneș clipele/ și ațipește între flori de mac./ La ureche-i țîrîie un greier“. Aceeași vibrare, abia perceptibilă, într-o notație a lui George Dumitrescu: „Se împînzește lumea în tăceri“, și în *somnul de vară* al Gabrielei Melinescu ce asociază „liniștea“, „un fruct mirositor“, „aromele“ și tema somnului: „adorm într-o femeie tînără/ pe care forma fructelor o-ncercuiește“.

Tabloul secetei, în schimb, e conceput în imagini picturale autonome și unitare. Din seria celor trei pastelișți care îl realizează, numai unul, Victor Eftimiu, se preocupă să diversifice cu puțin registrul elementelor notate („Trosnesc icoanele și sfinții crapă“), căci, în rest, imaginea secetei, în prag de halucinare, se alcătuiește din aceleași componente care, curios lucru, prin repetare, nu își uzează forța plastică și semnificativă: ele au, mai degrabă, valoarea unor „cifre“ obligatorii de „cod“: „mor vitele în bătătură“, „prin sat aleargă paparude“, „pe cîmp abia se mișcă-o turmă,/ Tînguitor talanga sună“ (Șt. O. Iosif), „Nămol de baltă s-a-ncrustat pe tauri,/ Guzgani pîndesc hambarele de grîne“ (V. Eftimiu), „dealuri arse și trudite“, „nori de plumb“, „aspru, geme vîntul prin porumb“, „Cîmpia de paragină și scrum“, „soarele s-arată alb și mat“ (Otilia Cazimir).

Scanned with OKEN Scanner

Un destin aparte a vegheat asupra unei teme legate inițial, încă din capitolul alecsandrinian al pastelului, de imaginea verii. Interpretarea ei în sens hesiodic, nu atît ca simplă prezență a omului cît mai ales prin poezia născută din acel cod moral foarte simplu al muncii, emoționant prin primitivitatea și ingenuitatea liniaturii sale, s-a depărtat treptat, cel puțin pe linia strictă a pastelisticii, de sfera motivului inițial. Ea nu s-a pierdut, a deviat doar, contopindu-se cu motivul rodniciei și, mai ales, al cîmpului întins, înregistrînd rezultate pe care însemnările de față vor încerca să le surprindă la timpul lor.

Dar, cu aceasta, am ajuns la momentul cel mai important pentru pastelul românesc și, prin el, dar nu numai prin el, pentru întreaga noastră poezie, din ciclul rotitor al anotimpurilor. Toamna românească nu numai că se răsfață în cele mai sugestive și încărcate de splendoare oglinzi pastelistice, dar prilejuiește cea mai puternică și prețioasă descătușare de energii lirice, după cum, prin forța și adîncimea meditației poetice, e angrenată într-o mișcare de elevație ce o poartă în transcendent. În edificiul poeziei noastre, motivul toamnei este, din numeroase pricini, cheie de boltă. Aici ne conduc toate firele unei întregi serii de atitudini și dezvoltări poetice, înaintînd spre toamnă ca spre un liman al dezlegărilor. Temeiul acestei valori deosebite este unul singur, adînc și esențial: virtualitățile de tragism ale motivului, miezul acesta consistent și amar al unui fruct în toată splendoarea începutului său de declin.

De aici, aerul de frumusețe stranie al tablourilor, de aici, acele răvășitoare sau grele de semnificații procese lirice, de aici, în fine, pînă la urmă, totala transfigurare a universului care, bîntuit de voluptatea și frumusețea suferinței din extincție, întocmai ca sub atingerea unei baghete magice, „se sfințește", primește straniul semn și aura „celor de dincolo".

Pastelul toamnei își dezvăluie cel mai complet virtuțile și semnificațiile în considerarea sa, în mare, evitînd orice exces cronologizant, pe linie istorică. S-ar putea releva, astfel, momentul de acumulare simfonică a temelor descriptive și lirice într-un preludiu ce asociază, între alții, pe Alecsandri și Octavian Goga, apoi, printr-un cuprinzător crescendo, siluetele masive ale celor trei mari cîntăreți ai toamnei, Voiculescu, Bacovia și Blaga, care, pe rînd, au dat soluții de profundă originalitate motivului, după cum și, în final, grupul numeros al cîntăreților toamnei, recomandați, fiecare în parte, nu atît de noutatea concepției cît de farmecul, născut din autentică trăire lirică, al unor soluții evident parțiale.

Preludiul simfoniei autumnale exersează atît clapele unor notații caracteristice cît și pe cele ce declanșează acorduri lirice. Plecarea migratoarelor (Alecsandri, Pillat), „al nostru jalnic dor", cîmpia tristă, „lunca... pare ruginită", „nouri negri plini de geruri", „soarele iubit s-ascunde", „un cîrd de corbi", „ziua scade",„ omul, trist, cade pe gînduri" (Alecsandri), „lîncedul soare de-amiază", „grădina", „zborul de cioare", „Sus ciorile negre, jos mucede flori!" (Elena Farago). Poezia lui Goga și cea a lui Pillat lovesc, s-ar părea, cîte o singură clapă trezind un dublu ecou, un acord încheind acoladă lirică între elementul descriptiv și starea sufletească:

Scanned with OKEN Scanner

„atît de jalnic geme vîntul", „soli de moarte" — „foile uscate", „lumina soarele și-o frînge", „văl de brumă argintie", „grădina", „norii suri", „tremură pe cîmp porumbul", „vîntul", „se-ndoiesc nucii", „plînge-un pui de ciocîrlie" (Octavian Goga), „Tot mai miroase viea a tămîios și coarnă", „din zăvoi sitarii spre alte veri se duc", „O ghionoaie toacă într-un agud, și rar/ Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia" (Ion Pillat).

Față cu declanșările ulterioare, avem aici abia momentul exersării unor melodii și sonorități. Poezia lui Voiculescu cuprinde, cum e normal, și acest exercițiu, dar îl depășește cu mult pe cîteva direcții, tăind adevărate pîrtii de aur. Tehnica notației se desăvîrșește la el prin acele imagini de inspirație unică, deopotrivă încărcate de culoare și conținut semnificativ: „Făurăria toamnei s-aprinde, largă-n zare,/ Vărsînd pe țara toată a ei metalurgie", „mireasma lumii toată colindă pretutindeni", „lumea-i zugrăvită cu singurătate", „Singur diamantul vremii pur rămîne", „tavan de ciori, văzduhul putred scade", „Asculți cum auie, prin goluri, toată/ Eternitatea-n scoica unei zile", „Se lasă mărunte/ Dulci neguri de oi", „De-acum/ Ți-e mîna de tină/ Obrazul de fum", „Stepele vieții foșnesc de amintiri", „liniștea, asemeni cetății din poveste,/ Se sprijină pe-o floare, se razimă de-un fir". Pe o direcție aparte, universul autumnal al lui Voiculescu înaintează, în întregimea sa, în transcendentul miraculos, „se sfințește", primește linii hieratice, am zice, de un bizantinism, nu numai suav, ca la Adrian Maniu, ci și înnegurat, pe alocuri, prin tragism: „Divinități streine au poposit la noi", „Orice munte parcă-i chivotul din Argeș", „codrul de ceară/ miroase a sfînt", „Sinoade de corbi", „Un înger în fîntîna durerilor mai plînge,/ Dar nimeni nu-l aude cînd lacrimile-i bea".

Din poezia lui Bacovia a devenit larg cunoscută, prin numeroasele interpretări exegetice, sugestiva simfonie a toamnei, ca și întrupările ei cele mai pregnante: „scîrțîie toamna din crengi ostenite", „sinistre șoapte trec pe vînt", dar mai ales: „buciumă toamna", „țîrîie ploaia", „răgete lungi", „tălăngile trist/ Tot sună dogit..." Din perspectiva însemnărilor de față, nu trebuie scăpat din vedere nici fondul de reprezentări plastice din versul bacovian, de o egală concentrare și sugestivitate: „fumul", „pîcla", „frunzele cad ca un sinistru semn", „o palidă fată cu gesturi grăbite", „cad corbii domol..." Dar ceea ce aduce Bacovia cu adevărat important în interpretarea motivului rămîne funcția lui cea mai apropiată de gestul autoexprimării: toamna este nu atît cadrul sugestiv prin numeroasele corespondențe, cît universul care conține drama, după cum aceasta din urmă îl conține pe el într-o unitate greu și mai cu seamă periculos de zdruncinat. Spectacolul tragic, shakespearian, am zice, pentru profunzimea și aspectul particular al unor implicații melodramatice, mergînd de la umorul blînd pînă la sarcasm, grotesc și macabru, care se consumă în poezia lui Bacovia, prin numeroasele ei teme tragice, își găsește, în cadrul autumnal, nu un decor indiferent și oarecum depărtat, ci unul cu o adîncă și precisă funcționalitate, de natură să-l ridice la rangul de protagonist de bază. Toamna este deci la acest poet nu numai un acompania-

Scanned with OKEN Scanner

tor al dramei umane ce duce de la nevroză la obnubilare, ci o temă tragică în sine, Bacovia avînd calitatea, unică printre poeții noștri și cu care doar pastelistica românească în întregimea sa ar putea să rivalizeze, de a ne invita, cu extremă simplitate a gestului poetic, să asistăm la drama, și măreață și zguduitoare, ce se consumă de atîtea ori alături de noi, fără s-o observăm: drama întomnării, impresionantă atît prin scenele succesive în care se consumă direct cît și prin numeroasele ecouri pe care le trimite în direcția spațiului problematic uman.

În schimb, aspect particular tulburător, poezia toamnei, la Blaga, depășește scena finală a tragediei, stăruind asupra acelui moment și a acelor semnificații în care și prin care sentimentul tragic cunoaște prefacerea, comparabilă cu a anumitor veninuri, în valori de energie sufletească și morală. Evident, această poezie conține toate aspectele de bază ale motivului, inclusiv farmecul descripției, dar prin ea drama toamnei se absolvă, înaintînd spre limanul, de o stranie frumusețe, al catharsis-ului: anotimpul este „ciclul vremii mulcom încheiat", purtînd, ca semn e concrete ale absoluției, „noi creșteri, văratice-n toamnă". Sensul purificator e evident, materializat fie în curioasa tînjire a frumuseții, fie chiar într-o renăscută frenezie vitală: „moartea se circumscrie/ c-un gest de extatică boală", „o minune e cîteodată boala", „bunătatea e moarte" sau „tîrziul, nebunul caldul septembre". Sentința finală, ca o inscripție pe o lespede frumoasă de mormînt, arată clar că moartea a fost depășită, prin moarte, spre viață: „Încredințate-s sorții puterile în germen".

Din grupul masiv al cîntăreților toamnei se pot distinge apoi atitudini relevate în exprimări, notabile, cum spuneam, nu atît prin calități de concepție cît prin accente de inspirată poezie sau forță de plasticizare. În linie tradiționalistă, alături de elementele concrete definitorii — ploile, norii plumburii, cîmpul părăsit, scăderea luminii etc. — se reține semnificația de act final al ciclului sezonier. În același context, motivul rodniciei. Norii, potopul, legumele-adunate și, în plus, o stare sufletească vagă, ca o melancolie de modern, apar în poezia lui Perpessicius. La Philippide, cocorii, roadele pămîntului, vînătorii, crama. Rodnicia miraculoasă în poezia lui D. Ciurezu; ploaia, frigul, la George Dumitrescu; codrii, ploile, „dogari martelează-n podgorii", la V. Gheorghiu; podgorii, aur, vulpi roșcate, la Ion Sofia Manolescu; bizantinism, aurărie, lumina, „apa ca sînii de fată", „zile cu scoarță de ceară", în poezia lui Al. Andrițoiu; amurgul, podgoria, miresmele, „bolțile tristeții", „toamna cu mînăstireasca-i cheie", într-o ipostază tradiționalistă a lui G. Tomozei; pietrele scumpe, apa fîntînilor, pămîntul, soare blînd, la Adrian Păunescu; boala de toamnă, în poezia Constanței Buzea. Un grup notabil de poeți se află pe linia de mijloc dintre tradiție, în sens clasic, și modernitate, asociind motive din ambele zone, melancolia modernă cu sentimentul trecerii. Între ei, strălucitor prin culoarea de aur vechi, adînc răscolitor, prin elevația ce ne poartă, ca un vînt metafizic, spre orizonturi de basm fastuos, Tudor Arghezi, cu neuitatele cadențe: „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă/ Sufletului nostru bucuros de moarte..."; apoi, în imediată apropiere, poetul care

Scanned with OKEN Scanner

găsea cuvînt să pună la îndoială perfecțiunea tocmai a acestor versuri, Ion Barbu: „desfrunzirile din urmă", „vastele păduri", „greaua turmă/ De nori haotici și obscuri", reculegerea „în fața toamnei și-a tristeții". În poezia lui Ion Vinea, „aur vechi", „cîntecul apelor", frunzele, culorile, „mireasma de putregai și apă", „Soarele sfințește arborii/ toată frunza o icoană vie", în evidentă aliniere tradiționalistă, dar și „Sezonul ploilor", „lebede trec pe sîngele viselor", „Iată un docar pe nisipul palid,/ vine o doamnă cu ochii de toamnă,— / vine un început de roman". În același grupaj, poezia lui A. E. Baconsky, ale cărei motive: vulpi roșcate, vîntul, pămîntul negru, vînătoarea, liniștea, se asociază cu nostalgia depărtării și o paletă cromatică de pură extracție modernă. Victor Felea sau Grigore Arbore se situează pe aceleași coordonate; cel dintîi notează: „aur blînd", ploile, funigeii, limpezimea cerului, „frumusețe ce colindă"; al doilea: iarăși aur, ploile, „iluzia plecării în vid a naturii", „viscolește tandru", „locuim pentru utima dată în paradis".

Seria cîntăreților moderniști ai toamnei descinde din simbolism. Notațiile lor sînt colorate de o stare sufletească evoluînd între melancolie și nevroză: plînsul toamnei, „natura sfîșiată se zbate în ruină", „otrava ce-nvăluie grădina" (D. Iacobescu), „scheletul copacilor", accesele de tuse, „cerul se făcuse un larg alcov de fum", „impresii adînci de doliu mic", nostalgia primăverii (N. Davidescu), „frunze și amintiri putrezesc", „Trecutul sună ca lemnul unui pod vechi", neliniștea nuanțată spre nevroză (Ilarie Voronca).

Dacă reperul cosmic al celui de al doilea termen al dialogului dintre poezie și real a primit, în pastel, cea mai deplină, prin semnificații și performanțe picturale, întrupare a sa în tablourile rotitoare ale celor patru anotimpuri, ideea de natură, ca reper intermediar al aceluiași termen, situat la confluența dintre cosmic și uman, se concretizează în o suită de elemente de asemeni caracteristice. Marea, muntele, șesul și balta par a fi cele mai importante. Evident, ne dăm seama că ele s-au impus pastelisticii, poate chiar cu prioritate, în valoarea lor de pretexte ale descripției; nu trebuie însă neglijat, ba dimpotrivă, conținutul de semnificații generale ce pulsează în interiorul fiecăruia din ele, bătînd, nu o dată, chiar țărmurile mai îndepărtate ale simbolului. Dubla valoare, de pretext descriptiv și nod de semnificații ideatice, nu trebuie acceptată silit, din necesitățile unei tactici prudente care își propune o diplomatică evoluție între înțelegerea strîmt realistă a poeziei, ca simplă oglindire, și cea care pune preț pe virtuțile ei creatoare de universuri și semnificații; este aici, în această încrucișare o coordonatelor, punctul de foc care desemnează însăși condiția esențială a poeziei pastelistice care, satisfăcîndu-și sensul descriptiv devine semnificativă, după cum, ținînd să fie semnificativă, se adîncește în descripție.

Marea este cel dintîi din aceste motive, într-o enumerare nu întîmplătoare ci dictată de cîteva temeiuri, între care apropierea de cosmic se cere mai întîi luat în considerare. Ca subiect de pastel, trebuie s-o recunoaștem, marea însă dezamăgește. Momentul intrării sale în zona de interes a poeziei descriptive fiind

Scanned with OKEN Scanner

cel posteminescian, contrastul cu poetul care văzuse în elementul lichid predominanța unui principiu universal, de la care și spre care se înscrie pulsul vital, este copleșitor. Prin simbolism și postsimbolism, prin poezia actuală iarăși, lirica românească pare a depune serioase eforturi pentru refacerea terenului care o separă, pe linia concepției, de poziția eminesciană, dar soluțiile se dovedesc, pe rînd, limitate și înfiorări de vers în care speram să deslușim, în fine, miracolul deszăgăzuirii, ca în cunoscuta cadență din poezia lui Ion Barbu, își epuizează prea repede suflul. În fața situației concrete, nu ne rămîne decît acceptarea și cată să o transcriem: în pastelul românesc marea rămîne, în primul rînd, pretext descriptiv, solicitînd versul mai cu seamă pe linia pitorescului. Este și soluția pe care a dat-o simbolismul, redescoperitorul universului marin. Astfel că, în primă instanță, pentru pasteliști, marea a însemnat portul, mișcarea, freamătul caracteristice locului, amestecul de miresme exotice, lumina farului care închide tabloul (D. Anghel). Tema, ca un fundal muzical, a nostalgiei depărtărilor domină cu obligativitate tablourile portuare, alături de ea venind imediat, ca importanță și răspîndire, viziunea modernă a vieții din port, ca o expresie a forței dezlănțuite, a energetismului modern. În poezia lui Minulescu, în port, liniștea e vegheată de faruri, silueta vaporului se desenează ca o întrupare a forței: „Ca un mamut antedeluvian"; altă dată, tabloul își asociază tușe tragicomice *(Pastel banal)*. La I. M. Rașcu, portul în visare, păsări bizare, o barcă goală, imagini halucinante: „Ca-n filme cenușii și triste plutesc corăbiile-n zare". Portul gol, pustiu și urît, impresia de liniște, gol infinit, la Alfred Moșoiu și V. Carianopol, în schimb, la Al. Gherghel, sărbătoarea muncii, bogăția mărfurilor, iar la A. E. Baconsky, ritmul trepidant, copleșitor, sufocant.

Marea, ca motiv independent, este pretext descriptiv în poezia lui Oreste, prilejuind, chiar, probabil prin forța sa de sugestie ce depășește posibilitățile pastelиștilor, fulgurări de inspirate viziuni: caii mării, oglinzile ei de aur. Reușitele de prim rang ale descripției marine le semnează însă V. Voiculescu, Tudor Arghezi, A. E. Baconsky. Cel dintîi, prin ideea de forță oarbă inculcată elementului marin, cu siluetele delfinilor ca niște întrupări ale acestei forțe sau cu suprema indiferență a mării pentru vestigiile pustiitoarelor sale dezlănțuiri, pe care le îmbălează „cu limbi de flux amare". Cel de al doilea, prin excelența performanțelor plastice susținută, s-ar părea, indirect, de aceeași idee de forță oarbă:

Și-i silit și lacul sur
Să-l îmbrace cu lumină
Și să lingă împrejur
Frumusețea lui meschină.

În fine, pastelul marin al lui A. E. Baconsky se detașează prin viziuni sau străluciri cromatice animate de un lirism copleșitor ce sparge rotunjimea tradițională a genului, împingînd, masiv, poezia, de primă intenție descriptivă, în spațiul meditației.

Scanned with OKEN Scanner

Muntele, în schimb, solicită pastelul mai ales în direcţia posibilelor semnificaţii, inclusiv a simbolului. Într-un prim moment, în poezia lui Şt. O. Iosif, realizează, cu elementele caracteristice, schitul, negurile, stelele, luna, cadrul sugestiv al sentimentului înstrăinării şi al unui lirism învecinat cu extazul. La Voiculescu şi Blaga îşi asociază sensuri simbolice; într-o ambianţă de singurătate aspră, în convieţuire cu vulturii, rîul şi cerul, ca o altă întrupare, dură, a forţei, la cel dintîi; prin elementele sale, iezerul, bradul, la cel de al doilea: iezerul, „ca un ochi al lumii, ascuns", „Oglindeşte un zbor prea înalt" şi „Visează-n amiazi despre rodii de aur,/ care se coc, senine, în ger", în timp ce bradul, „Subt ursamare, surpat de bureţi", „Stă între zodii şi ţară" ca o imagine a trăiniciei peste timp. Pe linii de semnificaţie convergentă sau apropiată, poeziile lui Eugen Jebeleanu *(E muntele)*, Aurel Rău *(Izvorul, Floarea de stîncă)*, Leonida Neamţu *(Ochi de mare)*. Pitorescul alpin, atît cît există în poezia noastră, e o creaţie a poeţilor legaţi de cercurile avangardiste şi, lucru poate curios la prima vedere, dar perfect explicabil prin complexul de atitudini antiburgheze ale acestora, îşi găseşte un subtext de cod, nu neapărat moral, dar al unei vieţi sănătoase, purificată în ozonul pădurilor de brad. Cel mai sugestiv motto al unui întreg şir de notaţii din universul montan poate fi un vers al lui Fundoianu: „Simţi munţii ca un bulgăr de apă în obraz". La acelaşi poet, umezeala, brazii, cerbii, codrul. Pe o paralelă evidentă, la Ilarie Voronca, răcoarea, verdele, sănătatea sufletească, iar la Eugen Jebeleanu claritatea, purificarea trupească, nuanţele de verde, miresmele, armata brazilor. Faţă de această vîrstă a poeziei noastre, mai aproape de noi, Ion Caraion accentuează asprimea desenului, notînd bolovănoşii codri, geologicul, forţa muncii, zgomotul topoarelor, păstrăvii, cîinii la vite, „zeităţi foreste solar mişunătoare", în timp ce Ovidiu Genaru orientează adîncimea liniilor gravate spre semnificativul uman: „neguţători de ciubere la preţ mic", „plecări din tată-n fiu la tîrguri", „Se aud spargeri de piei cu acul,/ şi după ac urmează lîna roşie şi lîna neagră/ ca obiceiul naşterii şi morţii,/ se petrec schimburi de miere pe postav,/ şi ascuţiri de unelte pe barba-nţelepţilor".

În seria elementelor naturii întrupate în pastel, şesul este motivul central. Nu trebuie să ne grăbim a vedea, în această proeminenţă, rezultatul vreunei concepţii asupra geograficului. Să notăm, deocamdată, lăsînd spaţiul liber şi pentru alte concluzii de ordin mai general, că motivul respectiv este cel mai generos pentru poezie.

Seria o deschide *Baraganul* lui V. Alecsandri. Era, poate, o poezie descriptivă, poate chiar una ocazională, prin preacunoscutul, naiv şi modern, în intenţii, final la care ne ducea un grup de notaţii impuse în primul rînd de caracteristicile motivului central. Pentru a înţelege mai bine care a fost destinul temei, e necesar să amintim vecinătatea acelei descripţii a Bărăganului cu dropii din *Pseudokinegheticos*, atît de răspîndită, pe diferite căi, în public, precum şi a nenumăratelor ilustrări ale motivului „carul cu boi", în pictura grigoresciană. Vecinătatea nu trebuie evocată atît pentru suprapunerea elementelor componente şi a stărilor

Scanned with OKEN Scanner

sufleteşti dominante, cît pentru împrejurarea că, treptat, motivul respectiv şi-a asumat rosturi programatice, iar componentele lui semnificaţia unor părţi de „cifru", ale unui înţeles care le depăşea, depărtîndu-se de ele în bună măsură. Pentru a înţelege mai bine lucrurile, nu poate fi lipsită de utilitate comparaţia între *Baraganul* lui Alecsandri şi una din cele mai reprezentative poezii din descendenţa acesteia, *Lîngă pămînt* de Adrian Maniu. În cea dintîi, eliminînd haina versificaţiei, rămîne tristeţea şesului, pustietatea, lipsa semnelor de viaţă, iarba mohorîtă, vîntul, o cumpănă, un car cu bivoli, un foc, ceea ce am putea numi o scenă de gen cu o familie de ţărani drumeţi, cocorii, vulturii prădalnici. Nu exagerăm cu nimic dacă spunem că la Adrian Maniu găsim *exact* aceleaşi elemente. Exact în sens poetic însă, căci primele notaţii ale lui Alecsandri au rolul unor note de preludiu, la care se poate renunţa, poezia *începînd*, exact ca la Adrian Maniu, prin cea dintîi notă apăsată, în plan spaţial o verticală. La cel dintîi: „O cumpănă se-nalţă aproape de un puţ,/ Şi-n orizon se-ndoaie ca gîtul unui struţ". La cel de-al doilea: „A-ntins o sperietoare, spre cer, braţe greoaie..." Urmează apoi: „Un car cu bivoli negri a stat lîngă fîntînă" (V.A.), iar dincoace: „De-acum, pe drumuri albe, gem care cu trifoi..."; „Vro doi români în soare şi-o sprintenă română..." (V.A.) — „Şi oameni de la munte, drumeţi în spre cetate,/ În zeghii lungi şi rupte..." (A.M.). Finalul din *Lîngă pămînt* nu trebuie să ne deruteze căci nu reprezintă altceva decît accentuarea impresiei de gol nesfîrşit, pustiitor, din poezia lui Alecsandri, interpretarea aceleiaşi teme cu mijloace din depozitele magice (eres, vrăji, superstiţii) ale folclorului. V. Alecsandri:

Nici casă, nici pădure, nici rîu răcoritor,
Nimic nu se arată pe cîmpul de mohor!

Din vreme-n vreme numai, lungi şiruri de cocoare
Sub bolta albăstrie zbor tainic călătoare,
Şi vulturi mari, prădalnici, cu gheare înarmaţi,
S-adună, lăsînd puii pe vîrfuri de Carpaţi.

Adrian Maniu:

Au tras cu puşca-n aer, de pe la vii, pîndarii,
Şi paznicii şi cîinii au amuţit în arii,
Cînd greieri la întreceri încep ţîrîitori,
Şi focuri blestemate scot limba pe comori.

Identitatea care se poate stabili între cele două poezii nu are rostul unui simplu artificiu, comparativistic, ea ne îndeamnă să-i găsim cauzele ascunse. Amînăm, cu foarte puţin, semnalarea lor, pentru a mai adăuga încă o probă la dosar: e vorba de locul aparte pe care îl ocupă în întregimea poeziei lui Adrian Maniu bucata *Lîngă pămînt*. Nu sîntem noi cei care atragem pentru prima dată atenţia asupra caracterului programatic atît al ei cît şi al volumului pe care îl deschidea, caracter pus în lumină, între altele, şi prin geneza ei insis-

Scanned with OKEN Scanner

tentă, prelungită. Din această perspectivă mai cuprinzătoare, ne dăm seama că identitatea dintre *Baraganul* și *Lîngă pămînt* nu e întîmplătoare: linia care le unește se confundă cu una din liniile de forță ale pastelisticii și chiar ale liricii noastre. Pentru deplina ei considerare, se impune să avem în vedere un complex de idei și probleme în care, nu pe ultimul loc, intervine ideea de național, raportul dintre ea și peisaj, pe de o parte, dintre ea și poezie pe de alta. În fond, deși atît diorama anotimpurilor cît și secvențele următoare din cartea naturii: marea, muntele, ori tablourile pitorescului urban, rural sau arhaic mărturisesc fiecare evidente trăsături ale originalității naționale, ale unui inefabil „românesc", motivul șesului este cel în care această specifică savoare sălășluiește în zăcămintele cele mai pure și mai bogate. În totalitatea ei, aria cuprinzătoare a pastelisticii românești, de la momentul descinderii cosmicului în natură, prin anotimp, pînă la cel al proiecției elementului natural și uman în dimensiune cosmică, realizează imaginea și directă, concretă, plastică, dar și indirectă, prin atitudine și sentiment, a patriei; patrie ca realitate parcursă sau re-creată de funcțiile intern vizuale ale imaginației poetice, patrie ca mod specific de simțire, de trăire sau integrare, participare la cadrul exterior al existenței. În motivul șesului rodnic, imagine-simbol a comuniunii active a omului cu natura, palpită însă nu știu ce depozite de sentiment dar și de ceea ce, fără prea mare exagerare, am putea numi program teoretic, vizibil orientate de ideea națională. Din acest capitol al pastelisticii românești impresionează nu atît numărul mare al poeziilor cît mai ales insistența și evidența cu care ele se alcătuiesc în jurul unor motive centrale, dacă nu identice, atunci foarte asemănătoare. În poezia lui Săulescu, turma în înserare, liniștea, în cea a lui Ion *Pillat*, dealul, ca o sforțare a geologicului și capăt liniștitor de drum în *același timp*, case și turle, drumul, sălciile, plopii. Fundoianu interpretează tema în sens deplin personal; mai bine decît oriunde, din poezia lui se poate observa cum șesul nu este o realitate oarecare pentru acest grup de pasteluri, ci un motiv greu de semnificații; ne abținem de la orice pronunțare categorică, dar e vizibil faptul că, defalcată pe teme, poezia cîntărețului Herței *aici* își are centrul ei de greutate, în această dramatică viziune a relației dintre om și huma din care a pornit și la care se va întoarce. Grupul compact din pastelurile lui se poate deschide cu atît de nimerit întitulata *Seară mistică*, pentru că e o adevărată mistică, de ancestrale temeiuri, a rodniciei elementare: fecunditatea cîmpului în liniște, fumul de gunoaie, taurul și vaca ce se împreună sub bătaia lunii ca o expresie primitivă a ideii de procreație. În alte poezii, huma, cîmpul lins, șesul greu de semințe, pămîntul moale, cîmpul cu fîn, pămîntul bătrîn, semănarea, sîngele naturii, țelina arată, toamna în chip de bivol, bivolii asociați cu bălțile noroioase, boi, iepuri, cîrtițăria, turmele de lînă, căruțele cu fîn, țăranii care dorm în fîn, scaeții, harbujii. Cum vedem, notații în care ideea de rodnicie își găsește expresiile cele mai simple, directe, cu foarte multă pastă materială. Încadrate într-un suflu emotiv de altă factură, asupra căruia predomină o melancolie mai desprinsă de

Scanned with OKEN Scanner

elementul teluric decît la Fundoianu, în poezia lui Adrian Maniu circulă cam aceleaşi motive: colinele, drumurile cu plopi, mlaştina, pădurea, islazurile, fîntînile, cerul cu berze, vacile, ciocîrlani, iepuri, asfinţirea, bătaia vîntului în pelin, dealul, talanga unei turme, şoimul, movila cu mormîntul vechi, cireada, bălăriile, un taur profilat în înserare. La Voiculescu, de asemeni. În *Pe decindea Dunării la vale*, elementele cunoscute — „triste mirişti cu ciulini", un chervan, pustietăţi, „un cer de mari melancolii", boii, omul aţipit care merge în neant — participă la ţesătura subtilă a unei melopei care se îngînă în ritmul larg al pustietăţii scitice. În *Bărăgan în amurg*, cerul sălbatic, acelaşi car, o tîrlă, căpiţe, înserarea cu pustietăţi şi miraje. Tudor Arghezi se află în acelaşi perimetru al misticei rodniciei; el îi adînceşte contururile, programatic, completînd-o cu o mistică a muncii din a căror îngemănare se nasc reliefurile dure ale unui grup statuar, cadenţele unui aspru imn *(Belşug)*. În poezia lui Blaga, acelaşi corp reluat, de motive apropiate se rotunjeşte într-un tablou aflat sub pecetea cuvîntului *Ţară*; ca şi la Adrian Maniu, intenţia programatică este evidentă, desenul ţintind spre realizarea unei efigii. Un întreg şir de cîntăreţi interpretează apoi motivul cîmpului şi al elementelor sale: imaginile stogurilor de fîn, călătorind, la Otilia Cazimir, G. Bărgăoanu, Radu Boureanu; lanul sub soare, fecioarele, cerul, amiaza grea de linişti, un om şi-o coasă (Emil Giurgiuca), pomii, porumbii, grîul, luna, drumul (V. Carianopol), un om dormind în cîmp (Aurel Gurghianu), cerul, plopul, carul, cărarea (Al. Andriţoiu). Poetul care, în actualitate, a intuit cel mai bine coordonatele şi semnificaţia motivului este Aurel Rău. Spunînd că el îşi intitulează poezia *Grigoresciană* am spus, de fapt, totul; aproape nu mai este nevoie de enumerarea componentelor: un car cu boi, pămîntul fertil, vastul tăcerii, ecoul timpului, un salcîm.

Balta, cel din urmă element al termenului natură, a avut un debut cît se poate de promiţător în pastelistica noastră. Şi de această dată Alecsandri a deschis istoria prin *Malul Siretului*, *Balta*. Erau toate şansele ca prin această temă să se creeze imaginea unui univers acvatic, colcăind de viaţă incipientă, ca o altă expresie, poate, a fertilităţii spontane şi unanime, un fel de replică în material fluid a motivului prezentat anterior. Din împrejurări diverse, motivul n-a putut să se structureze totuşi deplin, pierzîndu-se prin prelungire mai ales în universul prozei (Sadoveanu, Voiculescu), prin autoritatea pe care a cîştigat-o, treptat, asupra lui, tema spaţiului bine concretizat din punct de vedere geografic care este delta. Principala explicaţie a acestei împrăştieri ţine însă de conţinutul semnificativ al temei, care n-a avut, nici pe departe, material ideatic suficient de dens pentru a alcătui, ca în cazul şesului, o adevărată temelie. A rămas deci ca el să se difuzeze lateral, păstrînd în poezie o orientare limitată, strict picturală, spre pitoresc, dar cu aceasta, e deplin adevărat, nu lipsită de farmec. Au interpretat virtuoşi de talia lui Ion Pillat (moara, iazul, luna, rogozul, sălcii ca zei bărboşi, un ochi de apă, păpuriş, un cocor), V. Voiculescu (cocorii, pelicanul, stuful, soarele în

Scanned with OKEN Scanner

înclinare), A. Maniu (o scenă cinegetică), O. Cazimir (lacul, o stea subțire, singurătatea cosmică), Radu Boureanu (cocorii, rîuri de soare, păpuriș, balta, mistrețul, un pescăruș, luna), în poezia cărora, după cum se poate observa, sensurile lirice și meditative au găsit prilejul de a transcende motivul.

În pastel, umanizarea naturii este ca o înfrîngere: ea pierde mult din raporturile directe sau indirecte cu cosmicul; intrată sub imperiul legii umane, se domesticește, se parcelează, i se amputează dimensiunea infinită, stihiile care o locuiau dispar, își pierde, în parte, și suportul problematic grav și fecund; locul mării nesfîrșite, al cîmpului întins, al universului acvatic îl ia, îngrădită între ostrețele unei percepții limitate, adesea miniaturale, curtea cu viețuitoarele. Pastelul devine decorativ (D. Anghel), colorat de sentiment și evocare (Alice Călugăru), comunicînd, la modul simbolic, o morală de clan familiar (Ion Pillat), pendulînd între miraculos și banal, cu sacrificarea celui dintîi termen (*Într-o grădină vechie*, de Adrian Maniu), pitoresc și realist, la modul flamand, cu acea stăpînită frenezie a contactului cu materia (Fundoianu și Perpessicius, care evocă dovleci, sfeclă, mărar, ceapă, miresme, mușuroi, cocoșii, toamna înmiresmată, vaci, legume, boi, hambare golite, găini sacrificate, ograda în paragină), larg evocator, la modul ceremonial, în pragul retoricii (N. Davidescu: *Un cram se prăbușește...*). Cînd nu e văzută prin unghiul mărunt pitoresc sau sentimental, fauna e solicitată în pastel pentru virtualitățile sale simbolice. Ideea de forță oarbă domină, cum e și firesc, interpretările. Tema cea mai frecventă: bivolii, văzuți de Aron Cotruș ca „statui reci, tăiate în bazalt", „statui grosolane și masive,/ De crunte animale primitive...", de V. Voiculescu: „Domol se mișcă zeii nomolului fecund", „Spăimîntătoare genii/ Aduc în sate noaptea dospită-n vrăji de stele./ Opriți la porți, așteaptă, ca soarta-n ceasuri grele". Nu departe de această linie interpretativă se află poezia lui Ion Sofia Manolescu, poate cu un plus de accent liric răsfrînt pe toată suprafața expresivă a bucății și mai ales în această strofă:

> Mîhnirea lor mă-ndeamnă cu fiecare turmă
> să mi-i petrec — prieteni tăcutului noroi.
> O, ei nu știu, prin goluri, că sufletul mi-l poartă
> pe coarnele aduse — ca brațele-napoi.

În același corp al interpretării pe temeiuri simbolice a lumii animale, soluția de sens hotărît contrar este a lui Lucian Blaga; ce fusese pînă acum obsesie a teluricului, a informatului, a vieții regresate spre anorganic, a geologicului abia însuflețit, își găsește corespondent într-un adevărat salt în transcendentul străveziu, dematerializat; filtrul ideatic prin care Blaga trece tema, alcătuit din fire magice sau filozofice, obține un rezultat spiritualizat, ca o lepădare a materiei: paianjenul (*Visătorul*) „A visat că/ raza lunii-i fir de-al lui și/ cearc-acuma să se urce/ pînă-n ceruri...", mînzul, „Sub pavăza Sfintei Miercuri născut" și, mai

Scanned with OKEN Scanner

ales, taurul *(Lumină lină)*, „stă în puterea zorilor taurul/ nemișcat. Înălțat și frumos./ E ca Isus Christos:/ lumină din lumină, Dumnezeu adevărat".

Intrată și mai adînc sub zodia umanului, natura e străbătută de coordonate și sensuri problematice noi. De altfel, acesta pare să fie semnul cel mai hotărît al umanizării: problematizarea. Prezența ei directă, ca realitate palpabilă (în sens plastic, bineînțeles) cunoaște o accentuată coborîre în decorativul miniatural adesea. Pitorescul, accentul sau dispunerea petelor de culoare sînt cele care domină acum totul, prezența ca atare nemaifiind suficientă: e și firesc, din zona marilor forțe sau dimensiuni elementare am coborît în aceea a spațiului limitat, mărunțit. Cît privește fondul problematic, am părăsit vămile absolutului și intrăm pe cărările istoricului și socialului.

Întorcîndu-și fața spre trecut, aflat deci pe scara timpului, pastelul românesc alcătuiește, în interiorul său, o grupare cu vădite calități de omogenitate, preocupată de a reprezenta plastic semnele unor vestigii de demult ce ne trimit, unele mijlocit, altele direct, pînă la urmă, spre același cerc al vîrstei medievale. Estetic, aici impulsul inițial este unul parnasian, chiar dacă întîrziat; el apare destul de curat în sonetele lui Mateiu Ion Caragiale, în timp ce la Adrian Maniu tehnica picturală își susține și justifică desăvîrșirea pe prețioase zăcăminte lirice. Cu poezia lui Lucian Blaga, în schimb, se deschide o etapă nouă: implicațiile de natură magică au un rol nu ornamental și întîmplător, ci conținutistic, esențial.

Grupajul își dezvăluie două teme predilecte: istoricul, laic, istoricul pur, dominat de silueta masivă a curților vechi, pustii (Mateiu Ion Caragiale), și medievistica monahală, motivul mînăstirei. Cea dintîi cunoaște o reluare, lipsită de importanță programatică, la Corneliu Moldovanu, pentru a-și consuma desăvîrșirea în poezia lui Blaga. Aici, ecouri de artă primitivă, marea forță de sintetizare și expresie a versului concură admirabil pentru a realiza acel gotic al poeziei române pe care Călinescu spera că îl descoperise, în cîteva rînduri, în manifestări mai superficiale în lirica noastră. Goticul lui Blaga e agrest și silvestru, uneori cu o intenționată stîngăcie arhaică, un rudimentarism de esențe („ființele somnului" — „cîni roșii și griji", „luturi și fier", „Mari semeni de altădată", „Turn negru", „medievale duhuri de pădure") în aerul arhitecturii gotice transilvane, care nu-și exagerează dimensiunea transcendentă, ori mai deschis luminii, cu ceva străveziu ce anunță începutul de deschidere al ogivei ungulare spre bolta renascentistă (*Peisaj trecut:* „Castelul e-același,/ în aer și-n apă", „Crini", „Stuparul ceresc", „mierea fîntînilor", „Un zbor de lăstun"). Un continuator al lui Blaga este Vlaicu Bârna, cu observarea că poezia sa încearcă, în același timp, să-și asimileze și bizantinismul lui Adrian Maniu.

Cealaltă temă reține pastelul, cu precădere, în limitele pitoresculu i, degradat prin umor și viziune în pragul grotescului la Minulescu *(Pastel profan)*, pentru a cunoaște deplina strălucire cromatică la Adrian Maniu (*Intrarea la schit:* „Arini

bătrîni și negri, noptarea clătina...") și Tudor Arghezi (*Mînăstire:* „Luna-și mînă lin păunii/ Pe întinsu-i așternut").

Tema satului presupune o convergență a unor linii directoare în sens problematic: axa timpului se încrucișează aici cu coordonata geografică și socială. Din însăși această situație se naște și pericolul cel mai grav pentru poezie, acela de a fi înăbușită de balast teoretic. Pastelul, în puritatea liniaturii sale, reprezintă una din căile de ieșire prin care versul românesc s-a salvat de predominanța programelor. În fapt, stînjenitor era mai ales programul semănătorist sau neosemănătorist, prin care neaoșismul, ruralismul și pășunismul erau ridicate la rangul de soluție unică, despotice și disprețuitoare pentru orice altă formulă. Spunînd că, din aceste rătăciri, poezia noastră s-a salvat prin pastel, înțelegem că salvarea s-a realizat fără sacrificiul temei ca atare, ea reprezentînd, de fapt, unul din punctele centrale (iar, pînă la un moment istoric, singurul) prin care se organizează în forme concrete, palpabile, universul nostru umanizat.

Fie că era dictat de procesul sufletesc al amintirii, al actualizării, prin cadrul ei concret, unei experiențe de viață trecute și care lăsase cele mai adînci urme în sensibilitatea poeților, fie că urma simplei exersări a meșteșugului descriptiv, o bună perioadă din istoria poeziei noastre, universul rural se oglindește în pastel prin semnele, stabile sau, dacă vreți, nediferențiate, ale pitorescului tradiționalist: înnoptarea, care încărcate, mierle, vite, flăcăi pe luncă, neveste, copiii, vuietul satului, fumul căminului, liniștea, satul adormit, luna, glasul codrilor și apei, pacea sfîntă (G. Coșbuc), cătunul părăsit (Tradem), crîșma, călărețul, ploaia (V. Demetrius). Orice mișcare de transcendere a descripției simple provenea, la poeții de această factură, din impulsul lirismului evocator ce reușea să insinueze (e cazul lui Coșbuc) o anume desprindere de contingent, lăsînd tabloul să plutească, deocamdată vag, deasupra spațiului și a timpului. Aceasta era, în general, situația poeților de proveniență rurală, pentru care, cum spuneam, descrierea avea valoarea unei profund intime experiențe sufletești. Ceilalți în schimb, „intelectualii", consideră, în general, tema cu vădită detașare, iar distanța le dă prilejul unor interpretări diferite, pe care, fără nici o exagerare, le putem numi „eretice", dată fiind valoarea de „credință" a anumitor puncte din programul tradiționalist. Într-un prim moment, interpretările se bifurcă pe două direcții de bază: una dominată de viziunea dramatică, cealaltă cu implicații de spirit. Prima își poate găsi antecedente într-o scenă din poezia *Aeternitas* a lui Mihail Săulescu, o înmormîntare de țară, tratată însă fără simțul economiei; în schimb, la Fundoianu, motivul, reținut în atitudinile sale cele mai esențiale, cîștigă o pondere nebănuită prin alăturarea (în tehnica rezonanței sau a reliefurilor suprapuse) ideii de rodnicie oarbă a cîmpului: înmormîntare în amurg, boii la arat, ploaia, clopotul, viața umilă, cirezi halucinante, femei goale în lanuri, pămîntul în ipostaza de noroi care inundă totul. La I. M. Rașcu și Ion Vinea, același fond de motive dramatice, chiar dacă trasate cu mai multă detașare, descriptivul predominînd aici: sat de

Scanned with OKEN Scanner

munte, căruțe șubrede, case cu stuh, cîrciumi, munca resemnată (*Proză* de I. M. Rașcu), neguri, o turmă, case părăsite, cîini uzi, vite, lampa știrbă, mireasma de gutui, zgomot de casă, copiii mor de friguri (*Bocet* de Ion Vinea).

Într-un contrast, nu întotdeauna total, cu această viziune sumbră, poezia lui Minulescu (*Seară rurală*, *Amiază rurală*), despre care numai cu prețul lipsei de proprietate a termenilor am putea să spunem că are un substrat umoristic. Exercițiul spiritului pe note mai bemolate din gama ironiei, sau melodrama coborîtă pînă în grotesc îi caracterizează mai îndeaproape atitudinea ce învăluie notații cu pecetea banalului: biserica prăbușită, case ca niște jucării, curțile cu viața obișnuită, popa, cimitirul, lacul noroios, vitele, gospodarii care fac politică. În epoca de după Blaga, poeții solicitați de această temă au mers, în general, pe linia lui Minulescu, atunci cînd nu au fost programatici sau profetici, dar, prin aceasta, foarte puțin pastelişti ; se poate chiar vorbi despre încercarea de împăcare a celor două direcții într-o viziune în care spiritul și drama se completează reciproc, servind unul altuia de dimensiune pe adîncime. Acești poeți alternează surîsul ironic cu grimasa tragică: George Magheru („Țărani piperniciți, la număr opt.../ Un vînt îmbolnăvit de mlaștini.../ Grămezi de prune cu rachiul copt..."), Cristian Sârbu („cobitul cucuvăii", casele vechi, „Nemărginite cîmpuri, ca niște foale vaste,/ Spre sat pompează rouă, răcoare și parfum", „O liniște deplină pe somnoroase uliți..." etc.), Petre Stoica (gara cu aparatul Morse, factorul poștal, șeful de gară, fetele hingherului, clape de pian la etajul singuratic).

Am situat, în cadrul acestei teme, poezia lui Blaga ca pe un reper; acesta este și adevărul, ea fiind cea mai substanțială prin înțelesuri. S-ar putea spune, la cea dintîi privire, că Blaga face pod de legătură între viziunea poeților de proveniență rurală și urbană, versul său păstrînd atît încărcătura emotivă a evocării cît și adresa interpretativă. Rezultatul este acea proiecție în absolut a satului, remarcată de exegeză cu obligativitate dar nu totdeauna fericit apreciată. Poetul căuta, desigur, în imaginea satului nu o realitate concretă, ci cadrul cel mai propice pentru o complexă experiență sufletească, lirică, gnoseologică și chiar general filozofică. A veni cu întîmpinarea că satul mitic al lui Blaga nu poate fi descoperit în realitate, este „inexistent" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, Editura pentru literatură, p. 112) înseamnă a înțelege exact pe dos datele problemei, ca pe o confruntare simplă dintre o realitate dată și oglindirea ei lirică, în vreme ce satul lui Blaga este o creație a sa proprie (pe anumite temeiuri ale realității, interpretate, desigur), tot atît de adevărată ontologic ca și oricare altă realitate. Iar distanța de la el și pînă la satul în ulițele căruia ne putem prăfui încălțările este la fel de mare (sau de mică, sau chiar nulă, la nivelul esențelor) ca și aceea dintre satul din *Noapte de vară* și aceeași realitate rurală concretă: ce era acolo „Zările de farmec pline", „Ca un glas domol de clopot/ Sună codrii mari de brad" etc., la Blaga este „mersul albastru al lunii", „fîntînile darului harului", „Plin este satul de-aromele zeului/ ca un cuib de mirosul sălbăticiunii", „minunea țiș-

Scanned with OKEN Scanner

neşte ca macu-n secară". Dacă între notaţiile şi întreaga viziune ale lui Coşbuc, pe de o parte, şi cele ale lui Blaga, pe de altă parte, este marea diferenţă de care sîntem conştienţi, aceasta e conţinută de spaţiul intern al poeziei noastre, de universul ei, iar nicidecum de întreg complexul ontologic. Tema satului, la poetul din Lancrăm, a fost privită, greşit, în contextul strîmt al generalizărilor sale etnografice şi ale acestei ştiinţe în general, cînd ambianţa cea mai apropiată îi rămîne evoluţia motivului respectiv în poezia noastră, faţă de care îşi defineşte, cu precizie şi fără exces, aspectele particulare, de originalitate.

Nu poate fi întîmplător faptul că tîrgul se impune pastelisticii noastre, de la început, într-o atmosferă şi prin trăsături vădit, poate chiar conştient, contrastante de cele ale satului. O asemenea soluţie se justifică şi explică fie şi numai prin evocarea sumară a momentului poetic şi, mai ales, ideologic al începutului de veac, cînd se impune această temă, moment dominat de procesul afirmării direcţiilor semănătoriste şi poporaniste. Ideea contrastului, cum ar fi spus Călinescu, plutea în aer şi era un loc comun să vezi în tîrg atît o negaţie, sfidătoare şi haotică, a satului cît şi o degradare a spaţiului citadin. Astfel că, pe temeiuri legate nu numai de necesităţile descripţiei ci şi de interpretarea cu evidente accente tragicomice, tîrgul este văzut, de la început, prin imaginea bîlciului. La Ştefan Petică: „serbare zgomotoasă ca-n bîlci", „decor banal", „proastă melodramă", mulţimea îmbătată, dans nebun, surle, ţimbale, nai, cornuri, „prostia glorioasă", paiaţa; atestînd continuitatea interpretării, la Victor Eftimiu, trîmbiţe stridente, pocnitori, gogoşi, un struţ pleşuv, iarmarocul, romanţele vechi, cuţitarii; la Adrian Maniu, *Saltimbancii,* la Al. Viţianu, *Comedianţii,* iar în actualitate, la Dumitru M. Ion, aceeaşi imagine a bîlciului: bîlci cu tiribombe, roata norocului, omul care mănîncă fier, ţinta, o femeie care naşte în mulţime. Avînd răgazul să poposească asupra temei, pastelul nostru dezvăluie, treptat, şi conţinutul acestei măşti tragicomice de suprafaţă; el este unul cu semnul minus, o negare a vieţii şi valorilor ei, fie prin ideea de stagnare, fie prin atmosfera de plictis: ziua, notaţii insignifiante, banale, trădînd o jalnică mimare a gestului vital sau degradarea lui pînă la stereotipia unor mişcări mecanice, noaptea, încercările triste şi umile de a recupera, de a se revanşa asupra trecerii. Tema este abundentă pentru pastel, descripţia cu elementele ei caracteristice purtînd cu prisosinţă, prin ele însele, semnele sentinţei pe care poetul e absolvit s-o mai rostească. Poeţii care au interpretat-o sînt numeroşi. Al. Macedonski: „Oraşul mic te fură-ncet"; D. Iacobescu: ceaţa nopţii, felinarele, un motan isteric; G. Bacovia: „Duminică simplă, burgheză", „cîntec de orgă stricată", năduf; B. Fundoianu: tîrgul, fetele, factorul, căruţe în ploaie, gîşte, fanarele cu gaz, tăcerea, diligenţa, cirezile de boi, gratii cu piane, pomi mîncaţi de ploaie, liniştea densă, femeile care cos ciorapi, ofticoşii, vremea adormită; I. Minulescu: oraşul în care plouă de trei ori pe săptămînă; N. Davidescu: linişte, tablele obloanelor, un pension de fete la plimbare, cafeneaua, „Şi-n vreme ce, prin gol, fără-ncetare/ Pămîntul se-nvîrteşte înainte,/ Un

Scanned with OKEN Scanner

chelner își aprinde o țigare"; I. M. Rașcu: băile publice; D. Botez: amiază de duminică cu soare, lucrători, o umbră la poartă, un clopot rar peste mahala, o idilă banală; Al. O. Teodoreanu: dimineața chefliilor; Petre Stoica: bariera, căruțe, storuri la case bogate, plăpumi, perne albe în ferestre, frizerii, judecătoria, monumentul cu vultur, funcționarii, magazinul, un sicriu într-o căruță, o țărancă, fotograful, cîrciuma cu negustori, avocații, turnul pompierilor.

Distanța de la tîrg la oraș este, în pastel, aceea de la *Rondelul orașului mic* la *Rondelurile Senei*. Unitatea de măsură cea mai evidentă pentru această distanță, sentimentul urbanității. Ceea ce era înainte perspectivă meschină, minimalizatoare, este acum, în general, dimensiune majoră, salt într-o zonă de elevație, expresie a forței. Tema apare în trăsăturile ei cele mai caracteristice și într-o realizare ce poartă semnul unui inefabil greu de descifrat chiar și acum, după ce, pe traiectoria poeziei noastre, a realizat o carieră impresionantă, la Eminescu, într-o postumă interpretată în general ca un accident de creație: *Privesc orașul — furnicar*. Titlul singur, transcriind primul vers, apare plin de substanță pe linia preocupărilor noastre, dar, dacă mai enumerăm motivele de bază, ne dăm seama că Eminescu a spus foarte mult despre această temă: mulțimea, ziduri (muri) bizari, strade cu bolți, clopote, ostașii, o fată, un băiat, un cîine speriat, hamalul, orologiile, toate, notații de pregnanța și culoarea cunoscutei „Într-o răspîntie uzată/ Și-ntinde-un orb mîna uscată", se alcătuiesc într-o unitate simfonică deasupra cărei plutește, palpabil parcă, ceea ce abia prin experiența simbolistă avea să se numească sentimentul marelui oraș. În continuare, păstrîndu-și, în cele mai multe cazuri, tocmai această dominantă emotivă și de atmosferă, acest capitol al pastelului românesc se diversifică pe cîteva fălii mai importante. Tabloul nocturn este, între ele, solicitat cu precădere. În *Capitala* lui Mihail Săulescu, „Vedenii, șoapte, vorbe", cheiul strîmt, străzi, bulevarde, fața orașului. La George Bacovia, cunoscutele: „bulevarde-n noaptea de vară", „Pe arbori, electrică lumină", „signale de gară", „ninge în orașul mare", „femei nocturne, singurele", „Desfrîu de bere și de vin", „orbitoare galantare", „șantiere în repaos", „o piață cu sclipiri de fier". La Vintilă Paraschivescu, umbrele serii, palatele ca fantome, bulevardul, simfonia zgomotelor, în timp ce, într-unul din numeroasele sonete ale lui Victor Eftimiu, motivele caracteristice se desenează cu toată precizia: bodegile închise, barurile, cete noctambule, cerșetoare bătrîne, fanții de tripouri, întîrziatele „profesioniste". Ion Vinea intuiește, de asemeni, clapele cu cea mai bogată rezonanță *(La ora cînd cafenelele se închid)*: „balul felinarelor", „podurile mari de piatră", „tîrzii prostituate". La Lucian Blaga, nu numai un accent sporit de modernitate urbană ci și substratul filozofic al tabloului: mașini subpămîntești, zvonuri electrice, antene, semnale luminoase pe străzi, „În teatre strigă luminile, se exaltă libertățile insului", „Arhanghelii sosiți să pedepsească orașul/ s-au rătăcit prin baruri cu penele arse./ Dantatoarea albă le trece prin sînge..." și finalul, în contrast, greu de ecouri: „Dar sus, la o mie

Scanned with OKEN Scanner

de metri-nălțime, spre răsărit,/ stelele își spun povești prin cetini de brazi,/ și-n miez de noapte rîtul mistreților/ deschide izvoarele". Altă dată, în poezia *Cetate în noapte*, substratul ideatic e întors spre ideea de rodnicie, învingătoare și asupra orașului de bazalt. În trăsături apropiate (bateria, pianul, scaunele, barul, trompeta, strada), tabloul nocturn revine în poezia lui Ovidiu Genaru *(Exercițiu de liniște)*, fără a păstra însă ceva din subtextul mitic, pe cînd la Aurel Gurghianu *(Într-o piață, noaptea)* reapar elemente din linia Bacovia-Vinea-Eftimiu: lumini prin ceață, o doamnă înmănușată, „Un muzicant bătrîn și cam cu chef".

Expresie a forței umane constructive și terifiante în același timp, orașul moloh, orașul tentacular cunoaște, în pastelul românesc, o oarecare diminuare a proporțiilor, un plus de colorit pitoresc. Versurile lui Ovid Densusianu Ervin sînt astăzi uscate, neconvingătoare. Cel puțin în poezia dintre cele două războaie, orașul mare românesc poartă încă suficiente semne patriarhale, oferind mai ales imaginea unui hambar uriaș: „Orașul e plin de hambare, — / De pîinea cea nouă duduie moara" (Bacovia), ori neezitînd să-și dezvăluie coloritul, încă violent, balcanic (Minulescu: *Ploaie urbană*, Ion Vinea: *Reclamă*, Miron Radu Paraschivescu: *Recolta*, George Magheru: *Tramvaiul*, Cristian Sârbu: *Îngîndurat, orașul*, *Primăvară periferică*, *Înmormîntare periferică*, Constant Tonegaru: *Finis coronat opus*, *Maidanele galbene*). Semne vădite ale unei lumi moderne există, totuși, și ele pot fi descifrate în poeziile lui Virgil Gheorghiu *(Nocturnă, 1920)* sau A. E. Baconsky *(După-amiaza foburgului, Schiță de peisaj)*. Într-un context apropiat, tema confruntării directe dintre lumea patriarhală și cea urbanizată, la Emil Isac (orașul „bolnăvit de viață" așteaptă ceva: vine un car cu fîn „cu miros tare"), Ion Th. Ilea sau Aurel Rău *(O turmă de oi trece prin oraș)*.

Există apoi, din același complex tematic al lumii citadine, cîteva motive, am zice specializate. E vorba, de fapt, de o reducere a unghiului descriptiv, căci substratul semnificativ și ambianța caracteristică, respectiv sentimentul marelui oraș se păstrează. Motivul spitalului și cel al parcului sînt mai răspîndite și, nu e prea greu să ne dăm seama, împreună formează un tot, contrastant dar cu posibile relații, în ciuda dispersării aparente a componentelor. Întîiul apare la D. Iacobescu, în cunoscuta scenă de balamuc, o idilă melodramatică mergînd pînă la grotesc. Se transmite apoi la Minulescu, în al său *Pastel bolnav*: „Ce primăvară tristă și ce spital tăcut!..." și la Perpessicius (*Spital*, II: „Florilor multicolore de hîrtie/ Așezate la fereastra de spital,/ Soarele de iarnă le prescrie,/ Un surîs perpetuu-funeral"), cumulînd, în aceste cazuri, rezervele de tragism pe care tema orașului le conține și care, la alți poeți, sînt răspîndite difuz în montura versului. Motivul parcului, despre care s-a vorbit cu prisosință în critica noastră cu ocazia studiilor asupra simbolismului, apare ca un decor funerar în alb-negru, sau devastat, pătat de roșu, evocînd scene de viol, sau, în fine, în dominantă de alb înconjurînd havuzul, palatul mort, lebedele albe, statuile albe, la Bacovia, ceea ce presupune că semnificația lui transcende aici realitatea dată, parcul bacovian

Scanned with OKEN Scanner

fiind un fragment de univers sufletesc, interior. Mai aproape de programul simbolist, deci, cel mult, învăluit în melancolie și spleen, motivul apare la Tudor Arghezi („singurătatea lui brumar", „somnul funerar", lacul și, mai ales, strofa: „Tristețea mea străvede printre arbori zarea,/ Ca-ntr-un tablou, în care nu-nțelege:/ Boschet sau așteptare oprește-n fund cărarea?/ Și liniștea-i ecoul buchetelor pribege"), poate surprinzător la Octavian Goga, prelungindu-se pînă în actualitate: Al. Andrițoiu, V. Mazilescu.

În confruntarea dintre poetic și real, ce stă la baza dezvoltării pastelului românesc și care este, ne-am putut da seama și pînă acum, nu o simplă ipoteză de lucru a noastră, ci un raport obiectiv, am urmărit, în cele de mai sus, pașii repetați pe care poezia i-a făcut depărtîndu-se de cosmic și apropiindu-se, în același timp, de uman. Există, în această mișcare, un moment de cumpănă, acela în care contactul cu elementul exterior, real, este minim. De aici încolo, orice îndepărtare ne pune în situația de a nu mai vedea țărmul: ne pierdem pe talazurile nu o dată tulburi ale universurilor interioare vegheate de zodiile reveriei, fantazării, oniricului și magiei. Oricît ni s-ar părea de neașteptat, rolul, nu lipsit de importanță, de a păstra cel din urmă contact cu terenul ferm al realului revine, în pastelul românesc, naturii moarte, care este o specie ignorată de marele public și nesocotită de critică, în ciuda prețuirii unor poeți de mare rafinament. În versul românesc ea s-a constituit relativ tîrziu și nu neapărat, cum s-ar părea, la sugestia picturii. Ne place să-i identificăm obîrșia în pastelurile lui Alecsandri, dar nu doar pentru a sublinia împrejurarea genetică, ce derivă de aici, în general pentru pastelul românesc, lucru statornicit încă de pe acum, ci sprijiniți pe atestări. Astfel, atît *Serile la Mircești* cît și *La gura sobei* conțin germeni a căror dezvoltare ulterioară o putem constata pe viu: descrierea ambianței intime —

Perdelele-s lăsate și lampele aprinse;
În sobă arde focul, tovarăș mîngîios,
Și cadrele-aurite ce de pereți sînt prinse
Sub palidă lumină apar misterios —

după care urmează materia propriu-zisă, și cunoscută, a reveriei sau fantazării. Relația și, uneori, chiar proporția dintre aceste două elemente se transmit ca bunuri cîștigate pastelului nostru, ca expresii particulare ale echilibrului general dintre lirism și descripție pe care l-am presupus la baza speciei. În pastelul lui D. Iacobescu, *Amintiri în amurg*, chiar prima strofă conține ambii termeni ai raportului:

Apusul cască roze mari de sînge;
Prin parc țîșnesc izvoare de parfum...
Ascult cum plîng fîntînile și cum
Pe nervii mei arcușul serii plînge.

Nu altul e conținutul *Pastelului nostalgic* al lui Perpessicius: crivăț, flori de gheață, focul întreținut cu „o turtă de rapiță" și reveria — „Și iată, te văd pe

Scanned with OKEN Scanner

sub brazii ce-mbracă Zamora..." etc. La Alfred Moșoiu *(Moartea florilor)*, în ritmul melancolic al petalelor ce cad din vas, starea sufletească cunoaște prefaceri subtile, reveria este ca o subtilizare a clipei: „... Și nu știu, lampa nu mai luminează,/ Sau ochii mei închiși, subtilizează,/Clipita asta nesfîrșit de dulce". De altfel, se poate observa cum, treptat, elementul secund al raportului amintit de noi, fantazarea, reveria, este supus unei transformări, ca o sedimentare, absorbindu-se treptat în pasta culorii sau în liniatura desenului, devenind tensiune, subtext, virtualitate lirică, neexprimată dar conținută. Așa se face că genul devine din ce în ce mai descriptiv, mai plastic, tinzînd atît spre o mimare a genului pictural propriu-zis cît și spre o apropiere, între exemplarele lui, atît de pronunțată încît i s-ar putea spune, în sens estetic, bineînțeles, deci în afară de orice presupuneri degradante, identitate. Spre exemplificare pot fi aduse poeziile: *Interior* de Ion Pillat, *Natură moartă* de Adrian Maniu, *Gamă* de Ion Vinea, *Odaia din „Clopotarii vechi"* de Camil Baltazar, *Savant balcanic* de George Magheru, *Natură moartă* de A. E. Baconsky, dar și *Interior* de Horia Zilieru sau același titlu la Anghel Dumbrăveanu. În cea dintîi, scrinul, masa de mahon, cupa de cristal, lăuta tăcută, căderea luminei, icoana, „garoafele" de Luchian, un covor oltenesc, o strachină cu cerb, volumele de poezie; în a doua, trandafirii sălbatici, flori de cîmp, lumina din cristal, mingea, tocul, cărțile copilei, cutia de vioară, ca un „micuț coșciug"; în următoarea, oglinda (deci lumina în cristal), amurgul, camera de jucării (aproape ca în precedenta), gobelinul, pendula; la Camil Baltazar, perdelele lăsate (ca în Alecsandri), sedimentarea timpului, mobilele (element comun în generalitate), tăcerea densă, un jilț cu o paralitică; obiectele (mai bine zis elementele) sporesc, numeric, la Magheru, dar putem recunoaște, între ele, pe cele care se repetă: odaia luminată pe jumătate, candela, Sf. Nicolae (la Pillat era Sf. Nicoară), o lentilă (deci iar jocul luminii), masa de sidef, o narghilea, un cronometru (materializare a ideii de timp, secunda fiind perceptibilă), un iatagan, un volum, un microscop, balalaică, sofa, compas, ecber, tablă de logaritmi, o cadînă goală; în sfîrșit, la A. E. Baconsky, bufnița pe-o carte, două măști, vioara veche (la fel, la Pillat și Adrian Maniu), portrete învechite, candelabrul orb (deci penumbra), bustul de bronz, timpul gol. O notă particulară aduce aici poezia lui Petre Stoica, *În pod*, atît prin cantitatea cît, mai ales, caracterul insolit al elementelor notate, transmițînd, pînă la urmă, tocmai prin ele însele, adică prin insolitul prezenței lor, o stare sufletească aparte, în care tradiționala nostalgie s-a nuanțat vizibil, la modul modern, spre ușoară nevroză.

Să fie oare rigoarea descriptivă a genului și împrejurarea că lirismul se absoarbe în sine, tinzînd spre starea de virtualitate, componente ale unui sistem de frînare a evaziunii din contingent? Posibil. În orice caz, ceea ce se poate constata din considerarea totalității pastelului românesc este situația limită pe care o designează natura moartă. De pe această treaptă, realul este epuizat: reveria nu are decît a coborî în „tărîmul de dincolo", pe cărările introspecției, ale visului

Scanned with OKEN Scanner

și magiei. Cînd ea se cramponează, totuși, de real, nu face decît să se întoarcă înapoi: pastelul de tip geografic sau exotic, oricîtă fantazare ar conține, își dezvăluie, pînă la urmă, o fragilă independență, căci impulsul său descriptiv tinde a acoperi tipare existente. Exoticul deltei nu face altceva decît să absoarbă substanța motivului mai vechi al universului acvatic; cel dobrogean se orientează fie pe coordonatele temei marine, fie pe cele ale unei teme istorice, secundară dar nu lipsită de importanță la noi, aceea a universului eladic. Aceasta este situația majorității temelor geografiei lirice, iar ceea ce susține, foarte vag, numita ei independență fragilă poate fi un difuz sentiment al geografiei, înclinarea spre aprehensiunea lirică a spațiului dat, factori mai rebarbativi față de încercarea analitică de a-i separa.

Pastelul universurilor interioare ne apare variat ca funcționalitate și aspect. Căi de sistematizare există, firește, și nu una singură. Opinia noastră personală este că anumite categorii asupra cărora critica a insistat nu o dată, ori au fost și mai sînt, din diferite motive, în actualitate, cum ar fi pastelul de tip suprarealist sau, o variantă a lui, cel oniric, nu sînt totuși, cel puțin pentru moment, structurate ca unități independente și bogate, capitole ale dezvoltării pastelului nostru. Pentru acest motiv și pentru faptul că aici materia se află încă în stadiul genezei, preferăm o sistematizare mai lejeră, bazată pe deosebirea dintre elementul (universul) fantastic și cel magic. Diferența dintre ele este una de funcționalitate, în ciuda numeroaselor aspecte comune. Fantasticul, care poate îngloba și feericul, ca pe un univers transcendental acceptat ca atare ca artificial, reprezintă un stadiu cu preponderență descriptiv; originile sale estetice ne trimit spre viziunea romantică (Eminescu: *Dacă treci rîul Selenei...*), dar nu e, nicidecum, neglijabilă nici ascendența parnasiană: cel puțin pentru rolul pe care îl joacă aici imaginea plastică, de la Eminescu încoace pastelul nostru fantast evoluînd mai ales pe căile feeriei sau ale macabrului. *Nocturna* lui Iacobescu este un pastel sepulcral răsucit spre melodramaticul grotesc; *Pe balta adormită* de N. Davidescu propune motivul lebedelor negre. Macabrul reapare la Vinea *(Peisaj, Necroman)*, alături de tema iclelor *(Iele)*, la Emil Botta *(Craiul Amurg)*, combinat cu poe-scul lui Adrian Maniu, în timp ce, la Arghezi, tema spitalului primește dimensiuni de coșmar *(Ogor pustiu)*, iar la Voiculescu viziunea apocaliptică servește descripției *(Apus apocaliptic)*.

Enumerînd temele principale ale pastelului magic, nu am spus, nici pe departe, totul despre acest capitol. Ele îi fixează doar configurația, relieful. Cea mai răspîndită este tema lui Pan, pe care, fără pericolul denaturării analizei, o putem asocia celei a faunului. Apare în *Cîntecul toamnei* de Ștefan Petică, *Priap* de Marcel Romanescu, *Zmeu bătrîn* de Voiculescu, la Blaga, în cunoscutul ciclu, în *Faun bătrîn* de Zaharia Stancu, *Faun* de Al. Robot, *Moartea unui faun* de George Magheru, poate în *Noapte* de Constant Tonegaru („Un duh cărunt trîndav ieși urcînd pe culmi..."). O serie de teme de mai redusă importanță — *Lacul*

Scanned with OKEN Scanner

zînelor, *Vînătoare mitologică*, *Șarpele*, *Primăvară în cimitir* de Voiculescu, *Viață în cimitir* de Adrian Maniu („Un greier începe să sune tare,/ Zeiței verzi, în sîn"), *Feerie* (viața miraculoasă a naturii) de Ion Vinea — ne conduc treptat spre acea sinteză a motivului care se realizează în poezia lui Blaga dar se extinde, în urmă, asupra unei întregi serii de poeți: Mihai Moșandrei, Emil Botta, Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Mariana Dumitrescu și, în parte, Vlaicu Bârna. Dar, cu aceasta, am depășit simplul procedeu al înregistrării temelor, căci universul magic, realizat printr-o sinteză a elementelor caracteristice, reprezintă mai mult decît simpla lor sumă: este un mod de viață la care e chemată lumea și care își află substanța în realitatea unei vaste țesături de corespondențe în natură, între natură și om. Evident, pe linie strict poetică, putem să ne adresăm, pentru stabilirea ascendențelor, simbolismului și descoperirii sale celei mai importante în plan ontologic: corespondența dintre misterul existenței și cel uman, ideea de corespondență, în sine, din univers. Textul concret al poeziilor ne îndeamnă însă la maximum de prudență față de asemenea constatare, avînd de revizuit prioritatea. Trimiterile sînt, de fapt, mai depărtate, ele bat undeva cu mult dincolo de simbolism, în zona cețoasă a magicului ca fundament al unei concepții și a folclorului magic ca expresie a acesteia. Alimentările mai recente puteau veni numai din acele direcții care sprijineau sau argumentau o asemenea orientare, deci mai puțin din latura simbolistă, care e o creație a spiritului latin, în esență, și mai mult din poezia germană a naturii magice. Restituind aici, lui Eminescu, rolul de premergător pe care inexistența unor pasteluri autonome nu-l presupune, nu facem decît să subliniem ambele filiații.

La Blaga, ca și la ceilalți, întîlnim atît componentele acestei lumi trăite pe dimensiunea magică: ursul cu crin, cerbul cu stea în frunte, căldura lui septembrie și, implicit, rodnicia tîrzie a toamnei, ca o vară magică, dar mai ales impresia generală a mitizării existenței. Exemplele cele mai grăitoare — *Peisaj transcendent* („Vîntul a dat în pădure/ să rupă crengi și coarne de cerbi./ Clopote sau poate sicriile/ cîntă sub iarbă cu miile"), *În munți* („Lîngă schit miezul nopții găsește/ făpturi adormite-n picioare"), *Paradis în destrămare* („Noaptea îngerii goi/ zgribulindu-se se culcă în fîn:/ vai mie, vai ție,/ păianjeni mulți au umplut apa vie,/ odată vor putrezi și îngerii sub glie,/ țărîna va seca poveștile / din trupul trist"), *Vrajă și blestem* de Lucian Blaga, *Singurătăți* („Cai negri pasc: aureole moarte, / Nimeni nu știe cum sub glii departe, / Domnițe dorm cu oase în paftale... / Potcoave bat în criptele ducale"), *Vulpile* („Un om ascultă-n văi cum plînge, / Durerea iernii strînsă-n vite") de Mihai Moșandrei, *Grunji ardeau pe iezere* („Și-n luntrea sunată de țărmurile-nchise, / Visului singur, pe bordul trist și vag — / Reptilele-ntinzînd spre zare limbi de cheag / Aduseră pe îngerul care ostenise"), *Vedeniile pădurarului* de Emil Botta, *Copacul magic* („Rădăcinile aud pămîntul / Clare, neîntrebînd, risipite: / Jocul somnului strînge viață / Demoni

și păsări uimite"), *Ogrăzile pirosferei*, *Vibrații* de Mariana Dumitrescu, *Sîmbătă în dealul cerului*, *Nuntă de iarnă* de Dumitru M. Ion.

Sîntem de părere că speculațiile teoretice, interpretative, pe marginea fiecărui motiv și a modului său de apariție, în parte, ne pot împinge la excese atît în analiză cît și în eventualele concluzii, fiecare text fiind, cum ușor se poate observa, polifonic. Soluția cea mai indicată ar fi să formulăm un principiu general, chiar dacă neprecis, nespectaculos ca trouvaille exegetic, de natură să acopere toate motivele cu toate sensurile lor posibile. Cel mai indicat este, credem, acela care vorbește despre elementul magic al pastelului ca despre reflexul unei ordini cosmice, mai ștearsă, evident, și de o natură aparte: poetică. Magicul ar fi deci, pentru poezie, un nou mod de a se familiariza, de a-și apropia cosmicul prin impregnarea lui de uman. Lucrurile par a avea o logică a lor, o rațiune căreia sîntem datori să-i acordăm credit, realizîndu-se imaginea spiralată a traiectoriei pe care am parcurs-o o dată cu pastelul: pornit „să oglindească" realul, acel termen secund al dialogului despre care vorbeam la începutul rîndurilor de față, printr-o primă confruntare cu cosmicul în întruparea lui solară, cele patru anotimpuri, pastelul românesc, în evoluția sa către polul opus, către uman, a parcurs spațiul naturii și pe cel al naturii ca expresie a forței umane de creație, pentru ca în momentul cînd s-a cufundat în universul interior subiectiv, să nu realizeze altceva decît o nouă întîlnire, pe alte temeiuri, firește, cu cosmicul. Vrea să spună oare această împrejurare că rolul său s-ar fi încheiat, prin desăvîrșirea cercului?

MIRCEA TOMȘU

Scanned with OKEN Scanner

AVERTISMENT

Prezenta antologie intenționează să se înscrie pe linia tradițiilor de acest fel ale literaturii noastre și care, fără a excela prin cantitate, ne-a oferit totuși cîteva culegeri de poezie românească — *Antologia poeziei parnasiene*, *Antologia toamnei*, Antologia Pillat-Perpessicius, *Antologia poeților tineri* — ce sînt mai mult decît simple culegeri: chiar atunci cînd criteriul tematic lipsește sau este mai palid, ele s-au detașat ca adevărate cărți autonome de poezie, delimitînd un teritoriu autonom, cu o autonomie public recunoscută, din universul liricei noastre. Încercarea de față năzuiește să fie în pas cu orientările cele mai noi și profitabile pentru acest domeniu din cultura universală.

Nu credem că ar avea vreo importanță pentru cititor să mărturisim prea detaliat mobilul intim care ne-a determinat să alegem o asemenea axă tematică. E suficient să exprimăm convingerea că dezvoltarea pastelului românesc angrenează cu sine, ca mișcare, un material foarte substanțial și important din corpul unitar al poeziei noastre. La aceasta trebuie să adăugăm deîndată că sîntem pe deplin conștienți, în același timp, că pastelul românesc nu acoperă, nici ca întindere, nici ca sistem de valori, realitatea mult mai complexă și mai bogată care este poezia română. Deci, antologia pastelului românesc nu este antologia poeziei românești, și nu trebuie judecată ca atare. O asemenea întreprindere își are problemele și dificultățile ei specifice, și asupra lor am dori să-l avertizăm pe cititor.

Cea dintîi care se ridică este aceea a delimitării pastelului din corpul amorf al poeziei în general. Dacă în practica propriu-zisă a lecturii, o dată stabilite cîteva criterii mai mult empirice, se poate dobîndi o relativă îndemînare în a recunoaște pastelul, lucrurile sînt mult mai dificile cînd se impune necesitatea formulării unei definiții, după cum se poate vedea din studiul introductiv ce precede aceste însemnări. Dificultățile devin mai serioase în momentul în care se pune problema de a confrunta rezultatele muncii de antologare — muncă bazată pe acea practică empirică amintită și pe acel minimum de suport teoretic pe care ne putem bizui — cu o conștiință critică dinafară. În acest ultim caz, ies în re-

Scanned with OKEN Scanner

lief, mai bine decît oricînd, adevăratele puncte nevralgice, zonele lipsite de claritate din harta pastelului. O întrebare care, înaintea altora, își cere răspuns este aceea privitoare la aprecierea pasajelor descriptive din corpul unor poezii mai dezvoltate. Chiar dacă utilizăm la maximum posibilitățile și sugestiile pe care ni le oferă delimitarea dintre pastel și descripție, delimitare încercată de asemeni în studiul introductiv, în momentul în care avem în față, realizată în întregimea ei, antologia pastelului românesc, chestiunea se pune în cu totul alți termeni; căci în acel moment devine tot mai evidentă relația de congruență dintre pastel și sentimentul naturii, iar această evidență impune soluția acceptării sentimentului naturii în general în valoare de substrat afectiv — condiție ideală ar fi spus Maiorescu — al pastelisticii românești în general. Iar o dată acceptată această soluție, poarta pentru intrarea fragmentelor descriptive în vederile unei atari antologii, principial deschisă. Ce ar putea acționa aici în funcția de frînă, filtru menit să stăvilească, mai înainte de toate, dilatarea culegerii peste orice limite propuse sau presupuse? În nici un caz, credem noi, revizuirea raportului dintre pastel și sentimentul naturii; e preferabil în schimb să facem apel la toate foloasele practice pe care ni le-ar putea furniza disciplina formală a pastelului ca specie delimitată și care se delimitează, acea tendință internă a lui de a-și adînci contururi, de a-și fixa granițe, de a se încheia, de a-și fixa un termen, un sfîrșit. E foarte adevărat că facilitățile strict practice pe care ni le procură o asemenea soluție par a fi compensate de o orientare în plan teoretic mai puțin favorabilă, căci, oricum am întoarce lucrurile, disciplina interioară de care vorbeam nu poate să ne ducă decît la un ideal clasic, deci învechit, de artă, iar asociată cu cerința descripției, adresa devine mai precisă: parnasul. Iată cum deci, în mod foarte rațional, apare că încercarea noastră se află sub semnul unui ideal de artă perimat, și nu vom încerca să ascundem aceasta. Este un handicap serios pe care îl avem de înfruntat și care, o știm foarte bine, ne poate aduce o primire sceptică nu atît din partea publicului larg, cît mai ales din cea a specialiștilor și a poeților înșiși. Acceptînd la modul cel mai deschis riscul, facem, sperăm, și primul pas pentru evitarea lui; în continuare, l-am putea diminua sau ocoli reamintind că oricît balast ar cuprinde în sine idealul de poezie neoclasică pe care îl servim (noi credem că doar indirect), el posedă însă și serioase posibilități de revificare, că, de fapt, istoria poeziei moderne a secolului nostru, oricît spirit de frondă ar fi manifestat față de acest ideal, a preluat totuși, pe alocuri, cîteva puncte din programul său, uneori mai puțin dar de cele mai dese ori mai mult, nemărturisit. Acestui adevăr general, mai mult cunoscut decît acceptat, îi putem asocia semnificația aparte pe care a avut-o destinul parnasului în poezia română: palid și tardiv în întrupările sale cele mai ortodoxe, elemente din această concepție poetică au rodit, mai ales, pe trunchi străin, dar în eflorescențe de o asemenea strălucire cromatică, încît reprezintă adevărate izbînzi ale versului românesc: Alecsandri, Macedonski, Pillat, A.Maniu.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, dincolo de orice considerații de ordin teoretic, intenția noastră este absolvită, o credem și o mărturisim în același timp, prin rezultatul ei: căci paginile care urmează sînt pagini de elevată poezie românească, prilej de satisfacție intelectuală care anulează definitiv reticențele dictate de estetici intolerante, chiar dacă ultramoderne. Astfel că, servind materialul lor, bătaie de farmec inefabil a versului românesc de pretutindeni și de totdeauna, autorii antologiei de față au fost, la rîndul lor, serviți, răsplătiți de acest material care îi scoate din penumbra unei înțelegeri limitate a poeziei spre zarea de lumină răspîndită de condiția ei eternă.

O altă dificultate ridicată în calea eforturilor noastre a fost aceea a aprecierii inflexiunilor lirice din cadrul unui corp poetic preponderent descriptiv. Parcurgînd antologia noastră, s-ar putea ajunge la concluzia că am făcut concesii în favoarea primului termen, acceptînd adică unele implicații lirice. Parcurgînd întreaga poezie română însă, aprecierea ar fi exact inversă, întrucît ar părea sacrificate foarte numeroase poezii cu elemente pastelistice. În ce ne privește, obligați fiind să adoptăm un punct de vedere cît mai riguros, ne-a preocupat mai puțin stabilirea raportului cantitativ dintre descripție și lirism, și mai mult delimitarea dintre pretext și subtext. Este foarte adevărat că un spirit de observație sever și exersat ar putea semnala poate nu puține exemple îndoielnice în cuprinsul antologiei. Ele pot avea o dublă proveniență: pe de o parte sînt acceptate de noi în cazurile apreciate drept necesare pentru a ilustra concepția care stă la baza acestei antologii, pe de alta fac parte din ceea ce s-ar putea numi riscul inerent al oricărei asemenea întreprinderi. Căci există un asemenea procentaj de eroare, care se cere acceptat în alcătuirea tuturor antologiilor.

Cea din urmă delimitare mai importantă pe care am avut-o de operat a fost între pastel și acele forme ale poeziei epice care pot fi însumate sub termenu general de idilă. Căci nu se poate întotdeauna aprecia, de la cea dintîi privire, dacă acea *mișcare*, în accepțiunea tehnică a termenului, foarte apropiată de sensul lui strict plastic, pe care o au o bună parte din descripții, păstrează un rol auxiliar sau devine preponderentă. Am încercat, în aceste cazuri problematice, să *stabilim*, în măsura în care se putea desigur, subiectul de bază al poeziei: dacă el se confunda cu *mișcarea* amintită, bucata ieșea din raza interesului nostru dacă era totuși descripție, o acceptam ca pe o candidată la antologie.

După problemele legate de operațiunea de identificare și delimitare, am avut de întîmpinat o altă serie de întrebări legate iarăși de un numitor comun. Este vorba de aspectul organizatoric al antologiei, aspect care, în momentul desăvîrșirii ei, s-a materializat în sumarul ordonat, după cum se poate vedea, într-o suită de secțiuni sau capitole. Concepția organizatorică a prezentei antologii, concepție care, pînă la urmă, a ajuns să se confunde cu însăși rațiunea ei de a fi, s-a alcătuit treptat. Într-o destul de redusă cîtime ea este apriorică, dar mai mult la modul intuitiv, căci, în momentul în care am pornit la lucru, aveam doar

Scanned with OKEN Scanner

cîteva vagi idei despre orientările pastelului românesc. Momentul hotărîtor în realizarea acestei concepții a fost cel în care am parcurs tabloul vast al poeziei române: atunci s-au stratificat și delimitat succesiv, încadrîndu-se, pînă la urmă, și într-un sens cuprinzător unitar, diferitele sectoare ale pastelisticii noastre, ca și raporturile dintre ele. Din acest stadiu începînd, planul nostru a prins să acționeze conștient, căutîndu-și adică, în materia generală a versului românesc, substanța proprie. Avîndu-l astăzi concretizat în suita de capitole ale sumarului, sîntem conștienți, credem, atît de valoarea lui cît și de relativitatea acestei valori. Din această cauză preîntîmpinăm eventualele obiecții, declarînd că nu înțelegem să fi oferit aici cuvîntul ultim și obligatoriu cu privire la pastelul românesc; este însă cuvîntul nostru, traducînd o anume concepție, un unghi de vedere din care avem convingerea că se luminează mai bine posibilitățile speciei respective; liber oricine să-și aleagă un alt unghi și să clădească o altă concepție!

După cum s-a încercat a se explica în studiul introductiv, planul de concepție al antologiei are o logică a sa, o rațiune cuprinzînd întreaga noastră pastelistică încadrată între cele două repere de bază — cosmicul și umanul. Capitolele succesive ale antologiei desenează un sens posibil între aceste două repere. La nivelul capitolelor însă organizarea este relativ mai liberă. Spunem liberă, pentru că e debarasată de criterii prea rigide și, în primul rînd, de cel cronologic; spunem relativ, pentru că o disciplină se exercită totuși, dar o disciplină estetică am spune, pe cît posibil nuanțată și flexibilă: în general, ordinea poeziilor a fost hotărîtă de succesiunea orientărilor estetice și mai cu seamă de dialogul care acompaniază în permanență dezvoltarea poeziei noastre, dintre tradiționalism și modernism! În cadrul acestor orientări, am căutat să evidențiem nu atît cronologia, cît sensul evolutiv; sînt însă și cazuri în care s-a urmărit ilustrarea unui motiv comun, ori cînd motivele s-au succedat în replică, după o anumită ierarhie etc. Ceea ce ne-a preocupat a fost să nu încărcăm antologia cu un aparat critic auxiliar, care ar fi satisfăcut desigur anumite exigențe dar ar fi perturbat, după opinia noastră, procesul lecturii și al comunicării lirice dintre text și cititor. Căci propunem publicului, de orice formație și specializare, în primul rînd o carte de poezie, prilej de lectură, înfiorare și meditație, iar nu de documentare.

În fine, cel de al treilea și ultimul grup de probleme este acela al chestiunilor de reprezentare. A fost, poate, și cel mai încărcat de dificultăți. Trebuie spus, în această ordine de idei, că aria investigărilor noastre în poezia română nu și-a propus nici o limită, de nici un fel; iar selecția nu și-a fixat alt criteriu decît cel al obiectivului de bază al antologiei: pastelul. Cînd ne-am permis totuși acele puține abateri de la principiile mai sus enunțate, pe care orice lector atent le poate descoperi, și chiar explica, am făcut-o presați nu atît de prestigiul numelui, fie el și cel al unui Eminescu, ci de evidența unor soluții estetice proprii pastelului sau care se vor transmite pastelului, chiar dacă pentru moment erau însoțite de o anumită cantitate de material eterogen — meditație, lirism, epică, evocare —

Scanned with OKEN Scanner

care avea darul să corupă puritatea tabloului pastelistic. În cazurile respective — puține la număr — am sacrificat cerința acelei purități în schimbul cîștigurilor însemnate pe care le-am dobîndit pe seama evidențierii aspectelor generale și de esență ale dezvoltării acestei modalități poetice.

Măsura în care am respectat criteriile intime ale lucrării noastre impune și susține pretenția justificată ca orice obiecție împotriva selectării și reprezentării să se formuleze pe terenul care le este propriu. Este foarte adevărat că poezia română apare, din paginile ce urmează, într-o organizare și, poate, înfățișare neobișnuite. O repetăm însă: nu am făcut decît antologia pastelului românesc și, dacă cineva apare nedreptățit, este nedreptățit ca pastelist. E, de asemeni, adevărat că antologia impune, scoțîndu-le din penumbră, cîteva prezențe poetice mai puțin frecventate de public, critici sau istorici literari. Facem chiar o tentativă de a lansa cîțiva tineri poeți, neajunși încă la stadiul care ar putea interesa antologiile realizate pe criteriul absolut al valorii; încercăm în acest fel să răspundem, cel puțin indirect, și la întrebarea pe care ne-am pus-o în finalul studiului introductiv, referitoare la șansa de dăinuire a pastelului. S-ar putea ca în poezia acestor autori tineri să descifrăm viitorul lui. Antologia noastră fiind, o repetăm, antologia pastelului, încercăm să impunem cîțiva poeți uitați, iar pe cei tineri, foarte puțini, să-i lansăm deocamdată ca pastelişti în primul rînd, iar dacă, prin aceasta, devine necesară revizuirea opticei generale în care au fost priviți, eventual cîteva mutații pe eșichierul valorilor specifice, totul nu poate fi decît în folosul și spre lauda poeziei române care își mărturisește, prin ei, încă o dată, resursele. Căci gîndul suprem care ne-a animat efortul, acestei poezii, ca dimensiune de bază a sufletului nostru național, i-a fost închinat.

AUTORII

Avrig, aprilie 1968

Scanned with OKEN Scanner